

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛(伍)

南京大学戏剧影视研究所编

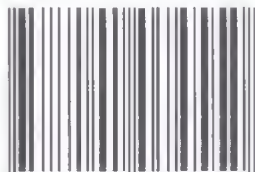
中华书局



南大戏剧论丛(伍)

南京大学戏剧影视研究丛书

ISBN 978-7-101-07455-0



9 787101 074550 >

定价：46.00元

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛（伍）

南京大学戏剧影视研究丛书

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 5 / 南京大学戏剧影视研究所编. —
北京: 中华书局, 2010.8

ISBN 978 - 7 - 101 - 07455 - 0

I. 南… II. 南… III. 戏剧—艺术评论—中国—文集
IV. J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 106197 号

-
- | | |
|------|--|
| 书 名 | 南大戏剧论丛(伍) |
| 编 者 | 南京大学戏剧影视研究所 |
| 责任编辑 | 罗华彤 |
| 出版发行 | 中华书局 |
| | (北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073) |
| | http://www.zhbc.com.cn |
| | E-mail: zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京天来印务有限公司 |
| 版 次 | 2010 年 8 月北京第 1 版 |
| | 2010 年 8 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本 7880×1230 毫米 1/32 |
| | 印张 15 $\frac{1}{2}$ 插页 2 字数 350 千字 |
| 印 数 | 1-1500 册 |
| 国际书号 | ISBN 978 - 7 - 101 - 07455 - 0 |
| 定 价 | 46.00 元 |
-

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,也不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面上刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978年始)和博士点(1984年始);这里有江苏省人民政府

批准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。20多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黄宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,短短几年,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937~1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勳副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如《中国昆剧大辞

典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然

是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的

① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第4页,中国戏剧出版社1981年版。

种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特征是虚假，文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感到“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中，这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许，我们多年的研究和写作并没有什么“用”，在实用主义的市儈们看来可怜亦复可笑。但是，既然我们当上了吃文字饭的知识分子，除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外，还能干什么呢？

目 录

“非人化”与“非女性化”同时完成

- 所谓“红色经典”电影中的女性描写 董 健 1
- 中国当代女性导演的艺术追求和生存景况 黄蜀芹 10

性别文化意识与电影性别叙事策略

女子献祭：中国影像叙事体系中的

- 仪式原型 贾磊磊 胡 辉 19
- 论电影《人·鬼·情》的女性主义意义 陆 炜 30
- 烈女追日还是飞蛾扑火？
- 也谈电影《立春》中的人物形象王彩玲 康 尔 44
- 伦理绝境中的女性选择
- 谈《图雅的婚事》、《左右》和《色戒》 陈 捷 53

女性形象、女明星与女性身份的漂移

遮掩、表达与大叙述下的小故事

- 性别、电影与传统：早期中国电影中的
- 女性的社会形象的变化 丁亚平 65
- 中国电影中的女性银幕角色演变研究 周 星 81
- 灵与肉的重新建构：身体，表演，及其他
- 对当代中国电影女明星
- “女性气质”的研究 陈犀禾 潘国美 91
- 论“满映”的女性形象与女明星的塑形 丁珊珊 108
- 爱在他乡的季节
- 论当代华语电影中女性
- 身份漂移的表征 朱丽丽 祁 林 124

目 录

女性作者与女性意识表达

- 唐书璇:香港电影中的“女性作者” 赵卫防 153
- 论张婉婷电影的文化乡愁与国族认同 孙慰川 覃 嫦 167
- 历史、空间与叙述策略
- 论香港女性导演的高散美学 肖宝凤 178
- 清丽而越轨的笔致
- 论新世纪以来中国电影女性导演
- 的女性意识表达 宋家玲 刘 硕 195
- 论李玉三部影片中性话语的性别政治意义 杨 慧 212
- 作为电影制片人的王汉伦和杨耐梅的研究 何雪英 226
- 战争与爱情的“双性同体”叙事
- 《柳堡的故事》的女性主义解析 胡文谦 234
- 记录基层妇女的历史
- 艾滋病题材纪录片《中原纪事》
- 和《关爱之家》研究 柯倩婷 243

身体叙事与性别互文性

- 性力与生殖力的叙事角逐:华文电影中男女导演
- 对女性身体的不同想象
- 以《色戒》、《苹果》为例 荒 林 259
- 欲望·身体·社会
- 《颐和园》中的女性身体叙事及其困境 马 姝 266

目 录

李安电影中的身体美学	罗良清 279
论李安电影的性别互文性	张 谦 沈庆斌 292

政治伦理与妇女解放

“女性”的缺席与“个人”的缺席

——以第四届中国独立影像年度展四部获奖

剧情片为例	吕效平 309
-------------	---------

三十年代的女性再现:重读《神女》和《新女性》 ..	杨弋枢 318
---------------------------	---------

革命伦理中的“他”与“她”的历史

——以影片《母性之光》为起点	葛 飞 330
----------------------	---------

公共领域:女性的解放途径?

——“自由梦”之社会学解读	王 咏 345
---------------------	---------

女性镜像与当代中国大陆的意识形态变迁

——以《李双双》、《黄土地》、

《大红灯笼高高挂》为例	洪 宏 354
-------------------	---------

政治话语下的他者想象

——“十七年”少数民族电影的女性形象	段运东 364
--------------------------	---------

性别·阶层·女性神话

——中国 20 世纪 30 年代左翼电影与第六代

电影中的底层女性形象比较	路 璐 370
--------------------	---------

困境突围

——论影片《苹果》中的性别秩序

和权力关系	吴 迪 385
-------------	---------

目 录

跨文化、跨媒介的性别叙事研究

女性权利的畸形膨胀与女性意识的缺失

——中国 50~60 年代与苏联早期电影中的

女性形象比较谈 董 晓 399

反写的中国,反写的“民族志”

——论李安四部西片中的主体意识 王音洁 405

媒介·性别·叙事

——小说《色,戒》与电影《色戒》比较 包兆会 422

女性形象的颠覆与重构

——李碧华电影文本解读 庄若江 432

影片《暖》的女性主义分析 屈雅红 440

性别批评与华语电影的跨文化研究

——“聚焦女性:性别与华语电影”

国际学术会议综论 李兴阳 451

附录

中文版“聚焦女性:性别与华语电影”国际学术会议论

文选集编选说明 465

英文版“聚焦女性:性别与华语电影”国际学术会议论

文选集目录 467

“非人化”与“非女性化”同时完成

——所谓“红色经典”电影中的女性描写

董 健

一、中国与西方不同的“女性主义”

“女性主义”(feminism)是西方社会整体文化中的一个后现代概念,可以追溯到 20 世纪 60 年代的美国。这种“女性主义”作为一种具有先锋性的思潮,它关注女性的生理特点、心理特点和文化特点,并争取后现代社会中女性的多元权利。

在 20 世纪 70 年代末以后,美国的女性主义思潮逐渐传播到中国,一些中国学者也开始用“女性主义”的视角来研究国内相应的文学、文化现象。但这些研究在某种程度上来说是脱离中国实际的,更多地表现为“硬套”美国的女性主义理论。可以说在目前的中国,真正推行、实践西方后现代女性主义的文学艺术,无疑还是有些奢侈的——毕竟中国的文化传统以及当前的社会环境与西方相比都是有很大不同的。

这种产生于后现代时期的女性主义是一种相当先进的思想,因为美国早就进入了现代化社会,这种女性主义正是批判资本主义工业化时期社会对女性权利的压抑,并结合后现代的多种理论来消解男权社会的文化观念。但是,在中国这个到现

在也还没有彻底实现工业化、依然还处在现代化过程之中的国家,可以说从来就没有产生过像美国这样的后现代意义上的女性主义思潮。如果我们往前追溯历史,会发现在武则天时期,女性成为一国之君,她乘势突出了她个人的女性特点和女性需求,但这种前现代时期的相对重视女性的思想,始终无法摆脱封建社会的“三纲”、“五常”对中国妇女的压迫,她们最终还是要服从君权、夫权。这种女性地位的提升,不过是一种变形的“女权主义”。到了“五四”时期,男女平等和妇女解放的观念从西方传入中国,但这些也并不是具有后现代意义的女性主义,它们更多的是作为新文化运动的一面旗帜。而且,与欧美国家的女性主义争取男女平等的社会权利有所不同,“五四”前后的中国女性更多地是要争取婚姻的自主性,因此这种女性主义更准确地说应该是现代时期反封建的女性主义,30年代宋之的创作的历史剧《武则天》的主旨即在此。

在1949年建国之后,中国女性的地位似乎也随着妇女解放运动而得到了空前的提升,甚至很多西方人认为中国女性的地位非常之高——“妇女能顶半边天”。在当时的电影中,我们也经常看到所谓的“铁娘子队”、“铁姑娘队”、“三八红旗手”等在劳动和作战方面比男人还厉害得多的女性形象。但我们不禁要问:在中国社会还没有完全实现现代化,中国人还没有达到马克思所说的那种人类解放的前提下,中国妇女是否可能单独解放?中国女性和中国男性首先应该争取的是共同的人权和人的解放,如果大家的“人”的权利还没有争取到,单独去争取女性的权利又怎么可能呢?现在看来,以人的解放为核心的现代启蒙主义运动,在中国遭到了太多的曲折,在经济、政治、文化多方面均未得到自由、民主精神的洗礼,我们也许应该“回到五四”,去完成我们在历史中应该完成的阶段。女性是在现代社会中才有了一定的权利,但是正因为这些权利既不完整也不多元,所以在进入后现代社会之后女性还要进一步要求更多的权利。而中国社会因为现代性还没有完成,所以我认为女性和

男性应该共同先争得人权和人的解放，在这个过程中，女性才能够解决自己的女权问题，也就是说人权和女权如果是同时被磨灭的话，那么就要同时被争取。

在这个意义上来说，建国后的中国妇女解放是“给予性”的，不能归入西方所说的女性主义的范畴。那些文艺作品中的“铁姑娘”、“铁娘子”、“三八红旗手”的妇女形象也多是政治宣传的符号，这种宣传利用了这些女性的“超常”来引人注目——因为女性本来没必要参与强度很大的劳动或战斗，但当她们做了这些之后，就更容易引起人们的敬畏和兴趣。这实际上是女性已经放弃了自身的性别特征和文化身份，被等同于男性了。这些女性的种种超常的表现，看似与西方的女性主义有表面的相似性，因此很多西方人和中国的研究者便经常被这种表面的相似性所魅惑，从而做出错误的论断。

历史的发展也向来如此，往往一些违规操作而超越了历史的现象会代替真相，但虚假的违规操作始终经不起时间的考验。社会的演化是有其不以人的意志为转移的客观规律的，支持这一规律的就是那些出自人性、一切为了“人”的普世价值，丢弃了这种普世价值，历史就会惩罚你，叫 you 从违规起跑赶在“前面”的那个地方退回到起点上，并为此付出惨重的代价。就像是 1958 年中国掀起的“大跃进”运动，为了共产主义理想，全国都组织一种表面上与共产主义相似的人民公社，但最后却大大延误了中国的现代化进程。

所以，面对中国 1949 年以后的政治环境和文化环境，西方意义上的女性主义实际上是不可能实现的。而且西方人和现代中国学者对中国某些女性文化表面现象的误读，也容易使女性主义陷入极端，容易挑起对男性的仇视和对抗。其实在女性争取到社会的权利和文化认同之后，应该是与男性联手、和谐发展的，毕竟男女才是一对整体。如果女性主义的研究演变成男女双方的对立或斗争，那是不符合人类社会和谐发展的要求的。

二、“红色经典”中的“非人化”与“非女性化”叙事

在1949年以来的中国电影中,尤其是“红色经典”中,出现了一些中国女性形象,她们的某些特征,很容易使人将其混同于西方女性主义。电影正是在对她们的描写中同时完成了“非人化”与“非女性化”。所谓“红色经典”,在学理上是一个完全说不通的提法。“经典”就是经典,是经过历史考验与读者认同的一批具有相对稳固性和规范性的作品,“经典”是不可能用“颜色”来区分的。“红色经典”不过是中國大陸左倾意识形态领导层与庸俗的文化批评界“约定俗成”的,用来特指某些“革命文艺”作品的一个概念。其要害是把某些作品一时的政治实用意义(如60年代的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”,“文革”中的“革命样板戏”,其政治作用仅仅是一个短暂的历史现象)混同于人类经典作品的永恒价值,把政治宣传与政治训喻混同于审美享受。

成为这种“红色”作品,一般要具备两个条件:一是题材要来自于共产党领导的革命斗争(包括暴力夺权阶段的“民主革命”和掌权阶段的“社会主义革命”)并且是“正面”歌颂这些斗争的;二是创作精神必须符合“马列主义”、“毛泽东思想”,而创作方法则是“社会主义现实主义”或“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”。个别取材于古代民间传说的作品(如电影《刘三姐》),如果其“创作精神”符合以上标准,也是可以归之于“红色经典”的。

大批“红色”文艺作品,是在20世纪的“共产主义”革命运动中产生的,包括诗歌、小说、戏剧、电影、音乐、绘画等。关于此类作品的评价问题,在俄国已经基本解决,但在中国却还停留在一片混乱之中。所以前些年因电视剧《钢铁是怎样炼成的》,评论界曾发生过激烈的争论。现在看来,中国的“红色经典”似乎比当年苏联的更“左”一些,离人类文化的共同价值似乎更远

一些。由于政治的道德化与道德的政治化,启蒙理性与“人学”观念在它身上基本消失。这些“红色经典”的“现代性”基本上是一种形新实旧的“伪现代性”(Pseudo-modernity)。如果从女性视角来看,在我们的“红色经典”电影中,“非人化”与“非女性化”是同时完成的。这里我们选三部影响力颇大的电影作为分析的重点:(1)歌剧艺术片《刘三姐》(乔羽编剧,苏里导演),1960年长春电影制片厂摄制;(2)故事片《红色娘子军》(梁信编剧,谢晋导演),1961年上海天马电影制片厂摄制;(3)故事片《李双双》(李準编剧,鲁韧导演),1962年上海海燕电影制片厂摄制。

《刘三姐》这部电影是根据广西壮族古老的民间传说改编的,但它渗透着浓烈的“红色”时代的精神,是在1958年“大跃进”的思想指导下创作出来的。电影通过刘三姐和三个文人对歌而使文人们丑态百出、狼狈不堪的情节,来把文人创作和民间创作完全对立起来。在表现劳动人民最伟大的同时,贬损了文化知识和知识分子。其实,民间创作和文人创作之间是一种普及和提高的辩证关系。唐代诗人李商隐的著名诗句“春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干”就是向民间学习,又经过诗人自己的加工得来的,因此才成为千古名句。我们也不是否认民间的智慧,但《刘三姐》电影中体现出的是否认书本知识、否认文化遗产、否认知识分子的极端倾向,拒不承认这三者对当今文化创造的意义。这不仅暴露出当时中国意识形态否定知识分子的倾向,而且也颇能代表“红色经典”的文化价值观念:否认人性的共同、相通之处,否认人类文化的普世性价值。这部电影鼓吹的其实就是这种“红色”文化价值观。这种文化价值观来源于俄国的“无产阶级文化派”(1917年),他们宣扬“无产阶级文化”的“纯洁”和“绝对的新”,这一“纯”一“新”,便与“资产阶级文化”彻底决裂,他们把一切人类文化中那些带有共同性、普世性的东西,都斥之为“资产阶级性”。这个极端派别虽然被列宁所批判、否定,但其核心价值观在事实上还是被共产党继承了下来。同时,我们也发现刘三姐这个人物,可以说看不到什么

女性的特点,她只是当时政治思想的一个符号,刘三姐的聪明、智慧、勇敢,代表的也是当时意识形态所鼓吹的一种蔑视传统、蔑视文化、蔑视文人的思想。

《红色娘子军》是一部很吸引人的电影,故事发生在第二次国内革命战争时期,它表现的内容基本上还是属于民主革命范畴的,其中关于人的整体解放和人的自由平等的观念尚与启蒙精神有一定联系,并不是那么“红色革命”化,电影具有一种对普世价值的认同,所以其中吴琼花被压迫、逃跑、要争取自身的解放,往往是能够被现代观众所接受的。但是,电影依旧谈不上是女性主义的,吴琼花这个人物的遭遇和个性在电影中最引人注目的地方主要就是她的倔强和她的复仇主义。这些却都不是女性所特有的。吴琼花是南霸天的一个佣人,因为受虐待而逃跑,如果把她的身份变成一个男性也是同样可以成立的。吴琼花在电影中更多表现出的是一个奴隶的反抗,而不是她作为女奴隶的反抗,她的复仇并不是类似于古希腊女性美狄亚为了爱情和家庭的纯粹的女性复仇主义。电影中跟吴琼花一起逃跑的女孩儿符红莲的反抗和造反,倒是带有一点女性主义的特征。她出嫁时丈夫就已经死去,按当地风俗她一直与木头做的丈夫的人偶生活了十年。虽然这一情节还是表现旧社会对女性的压迫,但这种非人的生活,就涉及到了女性主义的问题。只是这种女性问题在电影中的表现并不是很强烈,而且就这一点来说也不是西方后现代的女性主义,主要还是我国“五四”时期那种“出走”型的妇女解放问题。

相信看过《李双双》这部电影,很多人都会有这样的印象:这部电影歌颂了人民公社,歌颂了李双双大公无私、捍卫集体利益的行为,批评了农民们“小偷小摸”一类的自私自利行为。但究其背景其实是很荒唐的,因为人民公社在当时是把百姓的财产都剥夺了,公社化之后甚至很多人被饿死,后来人民公社被证明是错误的,政府也彻底将其取消。但这部电影本身却很好看,充满了喜剧性。原因就在于《李双双》其实是用了日常生

活的“小真实”来掩盖大历史的荒谬性，这在文学作品和电影作品中都是经常出现的。例如她跟丈夫喜旺的矛盾被描写得充满了生活情趣。丈夫不愿意她出去“惹事”，于是她与丈夫斗嘴吵架。其实夫妻的感情纠葛是生活中经常有的事情，夫妻斗嘴吵架也是很有意思的，所以这种生活的趣味就容易让我们只看到夫妻矛盾，却已经不考虑“捍卫人民公社”的大背景了。那么，在这部电影中，李双双处处高人一筹、叫女人扬眉吐气的形象，是不是女性主义的表现呢？我看完全不是。李双双的“公字”第一的意识只是当时“红色”专制文化的一个符号，与任何的后现代女性主义是扯不上一点点边儿的！

“红色经典”发展到了极端，就是后来的革命样板戏。其中的女性人物已经没有了性格特征甚至几乎没有了性别特征。不管是痛说革命家史的李奶奶，还是关心爱护子弟兵的沙奶奶等形象，其实都是一种政治符号。当然，外国人可能会认为样板戏中都有这样一个特征，就是戏中的坏人多是男性，而女性鲜有坏人，她们往往都是高尚的、有智慧的、政治上正确的。那么这是否是一种女性主义？而且为什么都是女性在道德和能力等方面占上风？我想这应该是与江青的女性身份有关，这种女性主义其实还是武则天时期的前现代的女性主义。而且，有意思的现象是，在样板戏中当女性在最困难的时候，总是要求助于毛泽东思想的光辉。例如《沙家浜》中的阿庆嫂身处复杂的斗争环境时，只有记起了“毛泽东思想”，她才能想出解决困难的办法。在这一点上，这些女性依然是要依附于男性的。这些样板戏中的女性形象与西方的女性主义具有表面的相似性，因此也往往容易被误解。其实，她们作为政治的符号，因为人性是扭曲的，所以她们不可能成为健全的女性。

三、“红色经典”中女性形象的实质与艺术合理性

“斗”字当头,“刚性”为上,是“红色经典”电影中女性英雄形象的基本特征。在“三纲”、“五常”下的旧女性,一般以隐忍、服从(“妇者,服也”)为本分,崇尚的是“阴柔”。只有描写农民造反的小说、戏曲中才出现了“刚性”女子。19世纪末以来的中国现代妇女,追求的是“个性解放”。但“红色”文艺中的正面女性则追求“阶级解放”和“社会解放”。“个性”在“革命的名义”下,归属于一种 Totalitarianism(一个至高无上的“集体”)。从暴力夺取政权,到“以阶级斗争为纲”掌握政权,当然是“斗”字当头,“刚性”为上。从吴琼花到刘三姐、李双双,以至李铁梅、阿庆嫂、方海珍等等,无一不是如此。

值得指出的是,西方经典作品中也有刚烈女子的描写,如古希腊悲剧中的美狄亚、安提戈涅,但她们是被人性化地描写的,而我们的“红色”儿女则是被“革命化”、“政治化”了的,她们成了政治概念的符号。在这些“红色”女子的身上,“有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的‘整体’权力……就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一种空间,以至于导致了以追求个性解放始,到极端地压抑个性终,这样的一种‘启蒙的悲剧’。”^①“红色”电影中的女性大都走不出这种悲剧。在《党的女儿》中,为了党的利益,连“母爱”都可以被扭曲。田华饰演的共产党员李玉梅,作为一名母亲,“人性”和“女性”在电影中是被同时压抑的。她在红军反围剿战争期间要为党筹集经费,因为红军住在山里没有盐吃,她就搞到了一批咸菜准备送往山中。因为她家里很穷,她的女儿也想吃咸菜,但她还是夺下来不给女儿吃一口。中国传统有一句话很好地形容了女性的特征,就是“女性本弱,为母则强”。但是,“党的女儿”

① 秦晖:《在继续启蒙中反思启蒙》,《南方周末》,2006年6月15日。

面对一种意识形态的压力的时候，把本该很强的母性都泯灭掉了。

既然“非人化”与“非女性化”已经在“红色经典”中同时完成，为何某些“红色”电影也会感人呢？

原因之一：从“民主革命”斗争历史取材的作品，如《红色娘子军》，在价值认定的趋向上与人类的普遍追求尚未完全脱离。批判非人的旧体制，赞扬受压迫者为摆脱被奴役的地位而进行的殊死斗争，总是给人以快感的；如果形象生动、感情真挚，艺术结构又好，总是会给人以审美的享受。

原因之二：当“游戏性”把某种文化价值观念或政治意图比较成功地包装起来的时候，内涵大有问题的作品，仍然可以得到读者和观众的喜爱。《刘三姐》的赛歌描写是生动好玩儿的，其“游戏”的喜剧性，再配以优美动人的歌声，颇能抓人，而且刘三姐作为一个穷苦女子，人们也自然会对她给予同情。《李双双》的“生活喜剧性”也相当成功地掩盖了它粉饰现实的虚假性。从建国到“文革”的“十七年”中此类作品颇多。李双双的“前辈”张桂容（《妇女代表》的女主人公）在50年代争取“我的自由”时说过一句“名言”：“我是人，我是国家的人！”——这里不是讲“现代公民”对国家的责任，而是强调“臣民”对前述那种极权的依附。李双双“爱国”、“爱人民公社”、“爱集体”，就是继承了做“国家的人”这一精神，从而陷入了“启蒙的悲剧”。1958年的“人民公社运动”给人民带来了多大的灾难，现在大家都清楚了。但“红色”电影《李双双》却用了“生活细节的小真实”和轻松愉快的“生活喜剧性”向观众遮蔽了那一段严酷惨烈的历史！

2008年6月24日初稿于跬步斋

2009年7月29日杨柳整理

（作者单位：南京大学文学院戏剧影视艺术系）

中国当代女性导演的艺术 追求和生存景况

黄蜀芹

我非常高兴能有机会参加由南京大学和美国布朗大学联合举办的这次有关性别与华语电影的研讨会。

我们这一代电影人被称为第四代，事实上我们拍摄影片的时间是很短的，就是八十年代到九十年代这么短短的几年时间，有评论认为，从1982年吴贻弓导演的《城南旧事》到1987年我导演的《人·鬼·情》，这期间可以算做第四代的黄金发展期，在这短短的几年中，涌现出大量的影片，给中国电影界带来了新的气息。

以谢晋为代表的第三代导演的创作时间是很长的，从五十年代一直到九十年代他们始终在做，这一方面是他们创作力旺盛的表现，另一方面也是由于五十年代盛行平均主义，以大锅饭式的低成本制作，没有外国电影、电视剧的竞争压力，中国电影占领市场和观众的时间就比较长。谢晋导演的创作高峰期是最长的，对后来的影响也最大，他的《红色娘子军》、《天云山传奇》、《芙蓉镇》都是很经典的影片。我之所以说历史给予了我们宝贵的机遇，是因为1978、1979年恢复生产的时候，我们开始争取做副导演，我就在谢晋导演的《啊！摇篮》和《天云山传

奇》中做了副导演,我们就是这样开始执掌导演话筒的。那时文革刚刚结束,思想界和文化界掀起了全面的变革,我们这一代导演在此时大多已是人到中年,生活阅历和对电影艺术的感悟开始走向成熟,这样,我们就有机会并且也有能力在这样的历史条件下,拍摄一些和以往不同的影片。

我认为第四代导演在中国电影史上的作用是巨大的,五十年代以来的电影缺乏个性展示,几乎都是为国家、为政治服务的,但是从《城南旧事》开始,一种抒发个人情怀的、在以前被认为是小资产阶级情调的影片开始得到社会的承认,吴贻弓导演以一种散文化的、诗化的方式来拍电影,他证明了一个导演在展示社会的同时可以表达个性特征,这在文化上是一种进步。我认为文艺作品一定并且应当是带有个人色彩的,艺术需要个性,凡是能在电影史上立足的影片,都是以个性化的方式展示社会面貌。所以我觉得,如果说第四代有什么进步的话,那就是在这一点上,它开辟了个性展示的可能性。第四代的意义,就在于将艺术回归成了艺术品。

我们第四代导演中,女导演所占的比例是相当大的,这其实也是由于时代的原因。六十年代我所在的北京电影学院,要求每班二十到二十五个学生中必须有五个女生,这是形成八十年代中国拍片的女导演人数众多的重要原因。其实在这样一个比较男性化的行业里,作为女性导演,如何表达自己、表达自己具有性别特征的独特感受是很重要的。现在全世界、所有主流的文艺作品都是按男性的视点来展示的,这是无可非议的一个事实,也是任何女权运动都无法改变的现实,想要进入主流、获得高票房、得到社会的认可,表现的一定是男性视角里的社会和人物生活,女性视角只能作为一种边缘性的存在。中国的优秀导演,谢晋也好,费穆也好,他们是关注女性的,他们的影片经常以女性为主角,但这些女性是男性视角中的女性,是以男性对女性的认识来定位的。事实上,以女性为主角的电影绝不能等同于女性电影。有的男性导演的影片中会出现一些动

人的女性形象,她们或者充当弱者的角色,等待男性的帮助和拯救,或者充当天使的角色,在男性的成长过程中给他们以鼓舞和支持。然而我们应当看到,女性的被拯救和自我拯救是两个层面上的问题,被拯救的女性仍旧是男性的附庸,而自我拯救意味着真正的女性意识,即使女性充当男性的拯救者形象,在男性导演所给予她们的这些荣耀背后,不可忽略的仍然是男性视角对于女性的定义。以一个善良的男性眼光来看待女性,并不意味着女性视角,传统的男性立场不认为女性有能力改变自己的命运,女性只能在一个以男性为参照系的社会中艰难求生。对于一个导演来说,如果摄制立场是男性的,就不可能真正地表达出女性意识。在中国,以男性视角来看待和管理世界的思想根深蒂固,男性导演即使同情女性,也不能够说明他们持有女性立场,同情或赞美女性并不意味着和女性站在同一立场上。因而我下面所要谈的问题就是,什么才是真正的女性意识。

在我看来,真正的男女平等观,是“男女不一样,但他们都是平等的”,这是承认女性特质前提下的真正平等,提倡男女平等同时也要尊重性别差异,但这只是一个理想。我曾在其它会议上说过,只有共产主义才能真正做到男女平等,这是由社会的发展规律所决定的。现在,妇女联合会可以帮助女性解决一些问题,但它实质上仍旧是政府领导下的一个社会组织机构,是服从大的社会需要的,对于妇女来说,这种权益保障仍旧是给予性的,而不是妇女自觉的女性意识的觉醒。在我看来,中国妇女所得到的平等和权利始终是国家以政策或法律法规的形式规定的,这与国外很不一样。西方的女权运动是针对主流社会的一种思考,它以一种非主流的身份介入社会事务当中,最开始是争取同工同酬、流产自主等,但在中国,这些权利在新中国建立的时候,中国妇女已经从法律上得到了,所以如果单纯从这个层面上来看,中国已经做到了男女平等,但社会现实却并非如此,事实是政治平等、经济平等、法律平等并不意味着

文化和思想上的男女平等,中国妇女的女性意识还很淡薄,不明白什么是真正意义上的平等。西方女权运动主要体现在文化意识上,是一种“知性”运动,她们的目的和功劳就在于引导女性自觉意识的开发与树立,这与中国大不相同,现在中国社会所需要的,正是女性的自我意识。

作为一个导演,我心中有女性,希望表达一种自觉的女性意识,但要做到这一点还是很困难的。现在大家说,我的《人·鬼·情》是中国唯一一部女性电影,我自己其实一直觉得,在八十年代后期我可以拍摄这样一部影片,是历史给我的机会,作为一个导演,我有这样一个机会表达自己的想法,而且表达得比较充分,这样的机会是不可多得的。在此之前我已经拍过四部影片,可以说我的艺术创作已经开始走向成熟,当时就想要停下来寻找一部真正可以使自己有话说的影片,幸运的是我看到了关于裴艳玲的故事。她同一般的女演员不一样,她是一个在男性社会中挣扎奋斗求生的女性形象的代表,她有自觉的女性意识,这种意识不是理论上的,而是来自于她自身的生活经历。现在我仍旧感到庆幸,当年我遇到了这样一个有自觉性的女人,并且将她的故事拍成影像。在1989年法国克莱黛尔妇女电影节上,她们四次放映了我的电影《人·鬼·情》,称赞我的电影是真正的女性主义电影,她们真诚的掌声对我来说是真正的理解。

我认为女性意识迄今为止在中国从未成为主流,它未曾被社会接纳,也没有人给予中国的女性主义以科学合理的解释,女性意识在我们的政治生活、社会生活中未曾得到承认。对于我来说,现在出来讨论这个问题也是深感寂寞的。我认为我是一个有着自觉的女性意识的导演,但在我导演的所有影片中,我认为只有一部《人·鬼·情》是表达了自觉的女性意识,其它的任何一部影片都不是这样,即使是以女性作为主角。比如说《青春万岁》,其实仍旧是男性视点,是男老师眼中的一群女生,这跟女性电影不是一回事。1983年我们拍这部影片,是想表现

一些天真而简单的人在文化大革命中的境遇,表达历史为何会使一代人不知所措,我们拍成后的影片也许并没有很好地表达出我们的原意,但无论如何,这部影片和女性主义沾不上边。又比如说我导演的电视电影《丈夫》,成本低,而且不公开,这部影片是从沈从文的角度出发,以一个男性的视角来看一个船家女,也不是具有女性意识的影片。至于《画魂》,在当时引起了很大的争议,不仅在审查上持续了很长的时间,同时受到商业因素的制约,其中有台湾的资金,还要请明星来演,所以这部影片不可能像《人·鬼·情》一样“纯洁”,它是各种因素复杂作用的结果。影片一旦加入了商业性的元素,就要涉及到你的拍摄立场和视角,要取得高票房,就要代表了社会的主流,那么社会主流是谁的眼光?当然是男人的眼光。所以这部影片既然融入了商业性的元素,就不可能再像《人·鬼·情》一样表达完全的女性意识。我有自觉的女性意识,但在这部影片里我不会这样去做,因为有市场和票房问题的影响,所以正如我在前面所讲的,能够拍出《人·鬼·情》是时代给予我的一次宝贵机遇,当时还没有进入市场经济时代,计划经济的体制使我不必考虑过多的复杂因素,想要以一个女性的立场来拍一部女性电影我就可以做到,但市场经济体制下我就不能再拍像《人·鬼·情》的电影,因为它的视点不是社会主流的男性视点,不服从社会主流的要求自然就无法赢得观众,事实上,市场经济越是走向成熟,这种男性视角越是稳固。所以,虽然《画魂》仍旧是以女性作为主角,讲述女性命运的故事,但它与《人·鬼·情》已经有了根本的差异。拍电影时一旦考虑市场和票房,艺术上的追求就要打些折扣,因此可以说,商业给女性导演带来的尴尬甚至比政治更加严重。

如果让我来说什么是女性电影,我认为就是一个女性眼睛中的世界,她的观点、视角一定是站在女性立场上,把这个表达出来就够了。我认为我有女性意识,但在中国这样的社会环境下来谈女性主义是一件很奢侈也很寂寞的事情。我们在这里

讲社会主义制度的优越性,讲中国在政治、经济、法律上的男女平等,都可能是片面化和表象化的。站在政治的层面上来谈男女平等,加入到政府的官方话语体系当中,并不是对女性地位的真正提升。中国社会的现实就是男性为中心的,我拍《人·鬼·情》也并不是想控诉什么,我认识到这是一种现实,我不能改变它,但我想展示它,展示女性的真实处境。而我将自己的这部影片定位为女性电影,丝毫不觉得它由于远离了主流文化就贬低了自己的身份,在这里不存在高与低的问题,我的镜头下的女性其实往往不是天生的叛逆者,她们只是在逼仄的社会环境下,仍然向往着女性人格的尊严与独立。我很清楚地明白中国的社会现实,过去也好,现在也罢,女性长期以来一直被首选为社会牺牲的对象,这是由社会规则所决定的,社会要前进,就必须有一部分人牺牲,而女性从体力和社会分工上来说都是弱勢的,她被选择成为牺牲的对象,就成为社会发展的必然。我从来不去评判这种选择的对错,它作为一种既存的社会现实,虽然带有残酷性,但这是当今社会想要取得进步的必由之路,这个阵痛的过程是无法避免的,这个过程伴随着女性的下岗、失业和被淘汰,将是一个痛苦而长期的过程。我的这种看法很可能与大多数人的看法并不一致,或者与大多数人对我的影片的解读并不一致,实际上,这才是我想从我的影片中表达的内涵。

(作者单位:上海电影家协会)

性别文化意识与 电影性别叙事策略

三 財源外支限額
細策專益限額中

女子献祭：中国影像叙事体系中的仪式原型

贾磊磊 胡 辉

站在性别批评的立场上分析当代中国影像叙事体系中的思想轨迹，寻找那些在流动的影像背后蛰伏的力量是如何左右着影像巨流的性别方向、如何改变并且决定了我们对一部作品以及其中人物的好恶、如何使我们向一个本来并不认识的文化形象逐渐认同，是一件颇有意义而又富于挑战的事。

每个人都有性别的归属，这意味着我们站在性别批评的立场上，在男、女两个选项中必居其一。如果女性批评是一种批判性的学术理念，那么当男性拿起这个理论工具的时候，也许首先“背离”的是自己所属的性别群体。反过来看，女性的选择在这种二元对立的性别定位中好像是众口一词，可是实际上各自的观点也是大相径庭。所以，女性批评其实面临着许多尚待梳理与辨析的选项。起码我们不应当站在一种偏执的立场上，把女性从普世的价值体系中分离出来、孤立地讨论女性自身的所谓权利与尊严问题，这样非常容易把女性的文化身份自然化。所谓自然化就是仅仅强调女性的自然属性，并且把这种属性放在第一位而忽略了女性最重要的文化与社会属性。这种片面、孤立地强调女性的自然属性而把她的社会、文化属性搁置起来的批评方法，等于在逻辑前提上先切割了女性在艺术作品中的完

整形象,进而否定了女性形象在作品中的真正地位与作用。所以,那不是女性批评的康庄大道,而是女性批评的历史坟墓。

“士子献祭”的传统精神与“女子献祭”的现代故事

无论是在尚未开化的原始部族,还是在高速发展的现代社会,人类总是通过各种各样的文化仪式,来象征地解决现实生活中所面对的种种问题。在遥远的古代时期,羸弱、无助的人类为了生存,每每要定期地举行祭祀仪式,以祈祷上苍的保佑和恩典,帮助他们度过难关。在这些祭祀中,为了求得大自然的恩赐,为了向神灵表达内心的虔诚,人们祭献给神灵的最高祭品常常就是人自身。这种祭献行为,并不是人类残忍的本性使然,而是因为人类总是笃信个体的死亡能换取群体乃至于种族的生存。所以,在这些祭祀仪式中,人并不是被迫地、消极地把自己的生命奉献给上天,而是怀着一种顺应天意的神圣感走向祭坛,迎接地狱的烈焰。在祭献活动中所体现的这种祭献精神,即成为一种为了文化信念不惜牺牲自我生命的殉道精神,而并不像某些学者所断言的那样是一种完全盲从、愚昧的原始冲动。

与此相关的问题是,在人类不同的文化价值体系中,有一种精神信念是共同的,这就是我们都确信,并不是所有的东西都会随着时间的流逝而流逝,“死亡并非终点”^①——这是人类社会共有的一种普世价值观。大家都承认存在着一种超越了个体生命意义之上的神圣、恒久的价值。在人类艺术史上有许多艺术作品都是在讴歌、赞美这种精神,特别是在中国传统的经典戏曲中,出现了众多的“士子献祭”^②式的人物,如《程婴救

① [美]蒙甲仁波切,《西藏生死之书》,郑振雄译,第14页,中国社会科学出版社、青海人民出版社1999年版。

② 张之薇,《试论中国“士子献祭”戏的悲剧精神与文化根源》,《新疆艺术学院学报》2004年第3期。

孤》中的程婴、《崖山烈》中的文天祥、《桃花扇·沉江》中的史可法，他们舍生忘死，勇赴黄泉，包括近现代历史中的谭嗣同、秋瑾、邹容这些英雄人物，不仅用壮志豪情书写了一幕幕追求真理、捍卫正义、抗争邪恶的斗争史，而且也用他们的生命谱写了一曲曲献身国家、保卫社稷、抵抗强权的献祭歌。这些士子身上所体现的这种“我不入地狱谁入地狱”的献祭精神是横贯在中国历史天宇上永不消失的璀璨光芒！

在文化批评，特别是女性批评的视野内，讨论当代中国影视艺术作品中的“女子献祭”问题，我们并不是在肯定的意义上延续“士子献祭”的文化命题，这是因为在当代影像化的叙事语言中“女子献祭”具有了一种不同于传统意义上“士子献祭”的“否定性意指”。女性，在当代电影中的意义已经与过去电影中的意义迥然不同。在影像化的叙事体系中她们不仅为观众提供认同的性感对象，而且还在叙事过程中承担着自我呈献与自我牺牲的文化角色，这种角色一方面在叙事职能上完成了从情感向度上对男性英雄的塑造，另一方面使整个的电影更利于男性受众（包括具有男性化倾向的女性观众）的心理需求，使得以男性为主导的消费欲望在影视艺术中得到进一步的确认。女性的身体与精神在共同成为祭献给银幕男性形象的“祭品”的同时，她们也完成了对自我价值的供奉——这就像在原始社会中“人是神灵最受欢迎的牺牲”一样，在现代电影中女人的祭献同样也是最受观众欢迎的祭献——这一切并不是都来源于创造者的个人好恶与性别差异，而是源于电影的认同机制所具有的性别属性。

与好莱坞电影中“英雄救美”的经典情节不同的是，中国主流影视艺术作品中经常出现的情节模式是“女子献祭”：在关键时刻不是男人拯救女人，而是女人牺牲自己保护男人。要么就是那些当初被男性拯救的女人，最终必定要为男人而牺牲。电视剧《狼毒花》中的常发，与未婚妻梅子（约定在抗战胜利后结婚）在平阳城被鬼子团团围住时，梅子面对绝境对常发高喊的

不是“你救救我吧！”，而是“你杀了我吧！”尽管常发曾经单枪匹马从日本鬼子手中救下了梅子，俩人在离多聚少中也在等待着洞房花烛的那一天，但是这一切怎么也不能推导出一个常发非要用刺刀捅死自己恋人的残酷结论。常发为了保住梅子不被日本鬼子践踏，忍着巨大的悲痛把刺刀刺进了梅子的身体——那是一个要与自己相伴终生的女子，一个为了爱把自己的身体与心灵献给常发的女人。就在常发杀死梅子不久，八路军的主力前来援助，浑身刀伤的常发奇迹般地 from 死亡的绝境中挣脱出来，而他的未婚妻却永远倒在了他自己的刺刀下。于是，梅子在完成了抗日救国的民族大义的同时，也成就了对常发“霸王别姬”式的献祭仪式。遗憾的只是这位当代的“虞姬”并没有通过自己的死亡升华出千古绝唱的悲剧精神，而是使她的霸王永远地丧失了男性的英雄资历，因为他根本保护不了女人。

无独有偶，电视剧《亮剑》中的李云龙，同样是这样一个人牺牲自己妻子的男人。他的新婚妻子秀芹在战斗中被鬼子抓去（作者不论在叙事情节上为李云龙设置了多少合理的剧情依据，使他能够在道德上摆脱观众对他的指责，但是都不能够改变李云龙没有在危急时刻保护自己妻子的既定事实）。在我军攻城之际，日本鬼子把李云龙的妻子押上了城头，妄图用她来阻止八路军的进攻。李云龙义愤填膺，但是他并不是想尽办法来营救自己的妻子，而是大义凛然地拉响了火炮，呼啸而出的炮弹使他的妻子在火光中与日本鬼子同归于尽！难道就没有第二种方式来处理李云龙与妻子之间的生离死别了吗？不论从剧作的技术手段还是商业上的观赏需要入手，要处理秀芹的退场都没有必要非要让李云龙来充当杀死自己妻子的“凶手”。显然，这种剧情的设置必定有其剧情与商业之外的文化原因。也许，在某些创作者的心目中，只有像常发、李云龙这样大义灭亲的男人才可以称得上是英雄，而那些在危机时刻舍生忘死地去拯救自己女人的男人都是狗熊。

与《亮剑》不同的是影片《夜袭》把一位 22 岁八路军团长、一

位身先士卒的作战英雄在枪林弹雨中冒死营救国民党随军记者黄小娟的情节设置在影片的中心情节上。这种设置的结果必然是使黄小娟内心对团长产生由衷的敬仰与倾慕，特别是一位具有敏锐观察力与丰富情感的新闻记者，她的职业素质使她比别人更易于接近团长的内心世界，也更容易了解他的过人智慧和坚强意志。在世界主流电影中，这种叙事情景的后续部分很可能导向一种男女双双坠入爱河的常规情节和有情人终成眷属的大团圆结局。而在《夜袭》这样的以战争为历史背景的影片中，当黄小娟将《民族之鹰——记八路军团长陈锡联》为题写的报道送给团长时，陈锡联不仅婉言推谢了以鹰自喻的恭维之词，而且也避开了黄小娟熠熠闪亮的双眸，避开了她“我是喜欢鹰的记者”的真情表白。黄小娟在电影中即是见证八路军拼死抗日的记者，同时也是抗日英雄的认同者与倾慕者，但遗憾的是在最后的激战当中她并没有受到男性军人的有效保护，相反她为了保护团长挺身而出挡住了日寇罪恶的枪弹，为他所倾慕的男人献出了宝贵而美丽的生命……这种现代意义上的“女子献祭”的故事，究竟是对男性英雄的赞誉还是对他们的质疑呢？

包括中国武侠电影《新龙门客栈》侠女邱莫言，她和周淮安在与恶势力浴血奋战中，她最先用身体承受了敌人的刀剑，使周淮安和其他人得到了刺死东厂恶魔的关键时机。大漠中的狂沙掩埋了她的一身忠骨，邱莫言的牺牲明显地带有一种殉道、殉情的献祭隐义。影片《墨攻》中的革离虽然能够出奇制胜，保护城邦中无数男女老少，可是却无力拯救身陷绝境中的自己心爱的女人。最后他只有孑然一身离开了被他拯救的城邦，也离开了自己深爱的恋人。你看，不论是内地制造还是香港出品，不论是武侠动作还是革命战争，女子献祭的仪式原型都呈现在我们的这些影视作品中，并在不断地翻新。这说明，“女子献祭”并不是一个偶然的、特殊的、个别的艺术创作问题，而是一种具有普遍意义和总体倾向的文

化问题。

可是,为什么在我们中国的主流影视艺术中总会出现这种“女子献祭”的类似情节呢?在好莱坞电影在全世界不断上演一场又一场“英雄救美”的白日梦幻的时候,我们的电影与电视里却在播映一出又一出“女子献祭”的历史故事。我们的电影、电视剧为什么不能写一个“英雄救美”的故事,而总要重复“女子献祭”的情节呢?为什么非要把女人的境遇置放在一个与胜利相互对立的叙事结构中,要么牺牲女人的生命,夺取胜利;要么拯救女人的生命,放弃革命。如果在我们的电影和电视剧中这种“女子献祭”的故事不能终止,那么谁又能够在电影、电视这种想象的世界里来拯救女人的生命呢?

女性意义的“符号性死亡”

从叙事学的意义上看,在许多电视剧作品中女性角色的出现有些仅仅是为了完成对男性抒写的剧情需要。所以,女性,在中国当代的影视艺术作品中经历了一次女性意义上的“符号性死亡”。正像齐泽克指出的那样,人的一生要经历两次死亡,一次是生理性的死亡,一次是符号性的死亡。^①一种是自然死亡,一种是绝对的死亡。我们知道人的符号意义不会因为生理性死亡而终止,他的符号意义是不会随着这个人物的死亡而立即消失。齐泽克以萨德的作品为例揭示出:在他的作品中受难者在某种意义上是不可毁灭的:她可以被拷打无数次,而依然保持她的美丽端庄,好像在她的自然躯体(创生与腐烂的循环的一部分)之上或之外,在她的自然死亡之上或之外,她还拥有另外一个躯体,一个由其他实体构成的躯体,它被排除在生命循环之外——一个崇高的躯体。^②而这个躯体的死亡则是人的符号性死亡,它意味着其文化意义的彻底消逝。

①② [斯]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,第182—186页,中央编译出版社2002年版。

我们在此指出的所谓性别意义上的“符号性死亡”，是因为女性在当代某些影像符号的叙事体系内并没有获得其真正的生命意义——虽然这种生命意义本身也是被影像建构的，但是，这种意义的缺失却意味着女性价值的彻底失落。因为她们相继成了男性的附庸，而并没有呈现出除此之外的独立意义。这一方面表现在众多的女性仰慕和追求的都是同一个男性对象，并在这种规定情景下演绎出三角甚至多角的恋情模式；另一方面也是更重要的是这种被男性话语体系书写的女性根本没有进行选择的权利。男性英雄既可以演绎肉体欲望的原始情爱，如电视剧《历史的天空》中作战英雄朱预道与区长岳秀英在瓜棚里闪电结合以及此后充满现代意味的肉体欲望的碰撞；也可以表现柏拉图式的精神之爱，如电视剧《狼毒花》中常发与八路军战士陆佳萍超越婚姻意义上的两情相悦；还可以描绘出将强扭的瓜变甜的传奇爱情，如《激情燃烧的岁月》中的石光荣与褚琴……

但无论是上述哪一种方式，男性都拥有绝对的选择权，女性都处于被选择的地位。特别突出的是电视剧《亮剑》中的四个主要女性，三个都表现出对李云龙的狂热崇拜和迷恋。身为妇救会会长的秀芹出场就对李云龙一见钟情，后来又为他端洗脚水直至投怀送抱，死心塌地地要嫁给他。最终秀芹以自己的死成就了李云龙的英雄壮举。张白鹿和田雨更是表现出惊人的一致性。电视剧《狼毒花》中的常发也得到了众多女性的爱慕，《军歌嘹亮》中的高大山可以在林晚与秋英之间自由选择，而根本不管这种选择的理由是什么。还有什么能够比女性选择权的丧失，更能够表明她们自身价值的缺失吗？包括在电视剧《历史的天空》中，最初逃婚的韩春云历经种种人世波折后还是成为了姜大牙的妻子——虽然姜大牙已经是功成名就的大将军。韩春云曾经也选择过，但是她主动选择的（书生气十足的陈墨涵）结果却遭致失败，到了年龄不饶人阶段的韩春云等来的还是姜大牙，这个颇有意味的循环叙事昭示的是不是永远

逃不出男性手心的女性命运呢？由此可见，女性在当代影视艺术作品中献出的不再是生命，而是对于生命与情感命运的选择权，这正是女性“符号性死亡”的重要标志。

在许多现实题材的影视作品中，众女追一男的模式也为很多作者一再沿用，例如电视剧《垂直打击》中的杨义同时被特战大队中仅有的两个女性爱慕；电视剧《DA师》中已经有妇之夫的龙凯锋不但被喊他叔叔的赵楚楚热恋，而且还被战友、美女队长林晓燕暗恋；电视剧《沙场点兵》中家有妻室的康凯也陷入了被自己看作妹妹的陆雅池和军长的女儿同时倾慕的幸福时光。如此重复的人物关系设置不仅显示出创作者在商业主义境遇中固有的男性立场，而且也把这种立场隐藏在对战争历史、对革命英雄的叙事语境之下，这种表述的心理效果是：当代现实生活中十分尖锐的性别失衡问题不仅没有得到美学意义上的纠正，反而还被一种商业主义的叙事逻辑确认并且充分肯定了。

我们格外关注这些问题的原因是，以上这些带有仪式化的叙事规程都是“不成文”的，非指令性的，但是实际上它已经成为许多电影、电视剧创作者抱定的文化共识，他们并不是按照法律、法令，而是按照他们的写作惯例、用一种不用讨论的默契，各自书写出这样一种类似于标准化的性别故事。

男性“叙事权威”主导下的女性形象

在商业主义的消费文化语境中，影像的表述机器极为容易强化女性形象的观赏性，使女性沦为被男性观看的欲望客体，特别是在对其表面形象经过刻意包装、对其叙事角色进行商业化校正之后，女性形象经常成为装饰、衬托男性主角的“镜子”或“活动的风景”。《历史的天空》姜大牙投奔革命的直接动因是为一个美丽女性的外貌所吸引，他在阴差阳错中来到了麒麟山革命根据地，虽然见到了故交游击队司令杨庭辉，但姜大牙

还是一心想去找“有枪有饷”的正规国军，而真正让他留下来参加革命队伍的则是一位美丽动人的宣传部长东方闻英。电视剧通过主观化的镜头语言强化了姜大牙看到东方闻英的心理变化，同时突出了作为被观看者东方闻英的纯情与美丽。表面上看，作品是在突出女性的叙述作用，可是实际上作品并没有突出女性在精神与心理方面对姜大牙的内在影响，而只是突出了女性外在的形貌之美，把女性作为一种性感、迷人的影像符号进行表述，进而更加弱化了女性在推进剧情方面的叙事职能，把女性更深地纳入到商业主义的叙事规范之中，同时更加强化了男性在作品中作为“叙事权威”的主导地位。这种带有强烈的男性意识的影像语言表达方式还表现在陈墨涵和高秋江之间，陈墨涵真正喜欢高秋江是在目睹了她裸浴的那一刻起，高秋江成为他心目中难以忘怀的性感偶像，以致于此陈墨涵成为了高秋江最忠实的窥视者：他偷偷地窥视高秋江站在山岗上的神态，默默地注视高秋江与石云彪告别的情景。显而易见，这种男性对于女性的关注更多的动因是来自于女性外在容貌和身体的诱惑，而并非来自于男女在精神情感层面的沟通。在电视剧《激情燃烧的岁月》中石光荣在进城中看到秧歌队伍中年轻漂亮的褚琴时，对警卫员小伍子只说了一句话“俊吧！”，他对这位“年轻、漂亮、乍眼”的女性的“一见钟情”也是建立在这样一种极为表面化的心理印象上，尽管我们不能说这最终成为石光荣动用组织力量而非通过男女双方的情感沟通去达到“娶她到手”的直接动因，但是这种将平面化的女性形象与初始化的男性欲望进行同步书写的性别策略，几乎成为当代影像艺术中的一种“行规”被不断地复制，并且被不同题材的不同作者所共同采纳。

在文化批评的视域下，男性视点笼罩下的女性，其意义不是由自己确定的，而是由她的被观看或者被依附的对象——男性来确定的，因此，女性要获得男性的认可，只能按照男性的好恶去塑造和改变自己，而改造的结果要么成为男性眼中的“贤

妻良母”，要么成为男性心中的“圣女贞德”。对于后者而言，在电影电视艺术作品中的现实路径就是献祭。对于前者，便是顺从。在电视剧《亮剑》中张白鹿和田雨正是这样的角色。她们虽然不同于农村出身的秀芹，都是带有知识背景的女性，然而她们的顺从之路并没有从传统的女性走向现代女性，而是由现代女性重新回到传统女性的行列中，因为作为男性英雄李云龙喜欢的就是贤妻良母式的传统女性而非具有新思想的现代女性。于是，为了成为英雄眼中的好女人，她们开始重新设计自己的未来之路：李云龙爱喝酒，本来不爱喝酒的张白鹿就为他而频频举杯，并且带着白酒去他的住所痛饮；包括对李云龙身上的农民习性，她不仅不与之计较，而且还任其发展；甚至已经成为李云龙妻子的田雨，为了挽住即将破裂的婚姻，特地从家乡赶到李云龙的驻地，她不是来找回自己作为女人的尊严，而是来寻找怎样顺从李云龙、学做张白鹿这样的女人。至此，该剧在三角恋情的过程中实际上完成了一种男性对女性的文化复制，这就是说，当田雨变成李云龙所要求的那样的女人的时候，田雨已经与张白鹿、秀芹成为了一个人，她们之间不再有个体的区分，只是李云龙所要求的那种“贤妻良母”式的女人的化身而已。虽然，我们不能够根据这种叙事逻辑得出对爱情的追求必然导致女性个体人格与尊严的丧失的结论，但是令我们疑惑的是：这难道就是女性在当代影视作品中被一致首肯的情感之路吗？

如果说《亮剑》中张白鹿和田雨的顺从是自愿的话，那么《激情燃烧的岁月》中褚琴的顺从则是被迫的。作为女人，她始至终所做的所有反抗都是徒劳的，她只能一次次接受她原本不能接受的石光荣。从石光荣带领迎亲的队伍把褚琴驮上马背上那一刻起，褚琴便在无休止地顺从石光荣的叙事权威，虽然这种顺从有时充满了反抗，甚至一度以“离婚”而终止，但是我们最终看到的是，两人一次次的冲突都是以褚琴的失败、石光荣的胜利而告终。易言之，都是以褚琴的顺从为结局。事实

上，她对石光荣的反抗之所以无效，不仅仅来自于石光荣强悍的个性，而且还来自于一种外在的力量。剧中褚琴曾经这样表白：“我的一切都是党给的，组织上要我嫁给首长，我一定不辜负组织的希望。”她还说：“他是革命的功臣，嫁给他就是为革命做贡献。”这种表白与其说是出于她对革命的朴素认知，不如说是创作者以革命的名义替换了男性的权威，从而使她对石光荣的不满，只能在规定的限度内（婚姻之内）作象征性的反抗。遗憾的是，这种认可的结果是把一种革命的精神境界与一种人性的女性情怀放在了相互背离的方向上，在这种叙事境遇中，女性只有放弃后者归顺于前者才能实现圆满的结局。虽然褚琴的自然生命在全剧中始终存在，但她的文化生命已经渐渐地祭献给了石光荣。这正如西蒙·波伏娃所说的那样：“她要在男人眼中抬高身价，并不就是去增高自己作为人的价值；而是凭借男人的梦想而塑造她自己……所谓女性化即是显得脆弱，无用，驯服。”^①我们也许还能够举出无数类似于以上作品的例子，提出诸多与女性批评相互重合的观点，而问题的关键并不在于我们在认知层面上如何评价这些现象，而是在于如何改变这些看似令人“愉悦”的艺术现实。

2008年6月21日

（作者单位：贾磊磊 中国艺术研究院；胡辉 华南农业大学艺术学院传媒系）

^① [法]西蒙·波伏娃：《第二性——女人》，桑竹影、南珊译，第97页，湖南文艺出版社1986年版。

论电影《人·鬼·情》的女性主义意义

陆 炜

《人·鬼·情》拍摄于1987年,该片被公认为中国大陆女性电影的代表作品,甚至有评论说这是“唯一真正的女性电影”。但其主题是什么、女性主义意义是什么,还需要重新解读。这便是本文的任务。

电影评论家戴锦华认为该片表现了女性的困境。这是因为片中的女主人公秋芸拒绝和逃离女性角色,但却无法逃离自己是女性的事实,也不能防止自己女性意识的觉醒。她把自己献给舞台,但却用扮演男性角色来实现自己,正意味着女性角色的缺失^①。笔者赞成戴锦华的某些分析,但认为该片的主题不是表现女性的困境。“困境”说不能解释为什么女主人公要把情感寄托在一个“鬼”角色(钟馗)身上。女主人公与《钟馗嫁妹》有不解的情缘,并最终扮演钟馗,她把钟馗看作“最好的男人”,扮演钟馗是一个女人把钟馗当作自己的精神寄托,因此,这种扮演不是意味着女性意识的缺失,而是意味着理想男性的缺失。该片的主题应该是表现女性对理想男性的追寻。

这种追寻的意义,仅仅从两性关系的视角不能解释,必须

^① 戴锦华:《〈人·鬼·情〉——一个女性的困境》,当代文化研究网,2006年6月4日。

联系中国大陆女性主义以至整个文化发展的历史进程,把《人·鬼·情》放在这种特定的历史背景上,才能理解它的主题,说明它的女性主义意义和电影史地位。

一、主题分析:追寻钟馗式的好男人

《人·鬼·情》不能写作《人鬼情》,因为这不是一个人神恋或人鬼恋的故事,而是一个女人的成长史。让我们来分析该片的主题思想。

影片有一个富于魅力的片头段落:一个女演员在自己脸上勾画钟馗的脸谱,装扮完毕后,她对着镜子中钟馗的形象凝神打量,镜头出现的一会儿是钟馗形象,一会儿是女演员形象。这可以被理解为人、鬼在深沉对视,窥探对方的内心;也可以理解为女演员在镜中看见的一会儿是钟馗,一会儿是自己,产生了“我是谁”的疑惑。但无论怎样理解,这个片头对于《人·鬼·情》的片名是一种题解:“人”就是这个女演员,“鬼”就是钟馗,这是一个表现“情”的故事。《人·鬼·情》其实表现了各种人的情,也表现了“鬼”(钟馗)的情,但这个片头却把观众的注意力集中到这个人(秋芸)、这个鬼(钟馗)之间的情感联系上。这应该说是体现导演意图的,因为看完全片,我们会发现秋芸与钟馗的交流就是这部电影的构思,体现在情节构造上,就是有一部戏中戏《钟馗嫁妹》贯穿全片始终:秋芸从看这个戏开始她的文化启蒙,伴着这个戏成长,直到最后自己来扮演钟馗。于是,解读秋芸与钟馗存在什么精神与情感联系,就成为读懂女主人公的成长史的关键,成为说明电影主题的关键。

这种解读必须从理解《钟馗嫁妹》开始。

钟馗可以说是中国历史上才貌相悖的男人的典型。他文才出众,科场高中头名,金殿面君,但皇帝见他相貌丑陋,便剥夺了他当状元的资格。钟馗性格刚烈,竟当场触柱(一说自刎)而死。上天怜悯他,让他在阴间做了个判官,专门铲除世间种

种恶鬼。于是他的不平之气就在执行使命中得到抒发。钟馗也成了民间的铲除不平的小神的形象。钟馗的故事，戏曲中有全本《钟馗传》。《钟馗嫁妹》是其中一出，写钟馗死后，思念妹妹孤身一人，婚姻大事尚未完成，于是半夜带领一帮鬼卒（因为鬼在白天不能出现），不惧路途艰险，推车挑担来至妹妹家，将妹妹送往自己生前曾经许婚的好友杜平家中。钟馗为嫁妹前来，又恐夜半鬼敲门惊吓得妹妹，待到妹妹开了门，登车上了路，钟馗和众鬼卒则翻腾舞蹈，无限欢欣地在漫漫黑夜中前行。这是一出情形奇异、载歌载舞的戏。

让我们来看《钟馗嫁妹》在电影中的具体表现。

作为戏中戏，《钟馗嫁妹》是被拆解成若干片断，分散在女主人公的人生故事的各处出现的。第一次出现是在影片叙事的开头，妞妞（即秋芸）七八岁，是一个没有上学的剧团里的孩子，在台下看演出，她的父亲扮演钟馗，她的母亲扮演钟妹。第二次出现是剧团的又一次演出，钟馗敲门，却始终不见钟妹上场，原来妞妞的母亲跟着情人私奔了，于是后台大乱，观众大哗，演出中断。第三次出现是在妞妞受欺负的时候：由于母亲私奔，从来喜爱和呵护妞妞的一帮男孩子转而把她当作下贱的、可以欺侮的对象，妞妞被打倒在地，孤苦无依，放声大哭，想象中，钟馗奋然赶来，吐火挥剑，把种种小鬼驱杀干净。显然，钟馗在秋芸心中就是保护神。在秋芸学戏练功时，当秋父带她搭班，二人奔走跋涉时，多次平行出现钟馗在黑夜中艰难行路的镜头。当秋芸被张老师带去省剧团，离开从小不曾分离过的秋父时，钟馗出现，唱着凄凉的歌词（“女儿长大要出嫁，从此不能再回家！”）为他送行。当秋芸成了名角，因被嫉妒而遭到暗害（有人在她演《三岔口》用的桌子上安放了钉子，她在台上被刺穿手掌），下得台来悲愤欲狂的时候，切入钟馗形象，唱着敲门前极为惨伤的唱腔，并且双泪交流，为秋芸一哭。当秋芸自己扮演钟馗时，我们看见了一段舞台艺术的展现。钟馗最后一次出现是片尾段落：秋芸走上村中舞台，思考着一生，她在幻觉

中看见了自己从小的梦：星光灿烂中，钟馗的送亲队伍正舞蹈而来。

影片中，秋芸与《钟馗嫁妹》是以多种方式构成精神和情感联系的，但主要的关系是清楚的：《钟馗嫁妹》表现了钟馗是有情有义，为妹妹负责的好兄长，而在影片中，钟馗被从一般的女性视角来认识，成了女性在黑暗的世界中能够指望和依靠的好男人的象征。

钟馗是什么意思，在秋芸口中更有清晰的表达。文革后，她打算扮演钟馗时说：“我早就想演，想了一辈子了。”又对儿子说道：“妈妈要演一个最好最好的男人。”追寻这样的好男人，更成为整部电影的思想总结。这是在影片临近结尾处，功成名就的秋芸回家乡演出，父亲秋石为女儿“倾家荡产”请了一回客，招待剧团和乡亲，当宾客散尽，父女二人单独面对，倾诉了一生的感慨。秋芸的感慨只有一句话：“我总想着，该让女人找个好男人。”这句话是直指主题的。什么是好男人呢？那就是钟馗。秋芸因为婚姻不幸福，所以扮演钟馗作为精神寄托。若说扮演男性，她早已成功地扮演过赵云、关公、萧恩等，但只有钟馗是女人的呵护者，可以寄托“该让女人找个好男人”的不了情怀。

《人·鬼·情》的主题应该是追寻钟馗式的好男人。

二、分析的困惑：情节不直接支持主题

当我们发现影片的主题十分简单明白后，却会产生困惑。因为对于女性主义来说，“该让女人找个好男人”似乎是一个过于初级的要求。而且，好男人为什么是钟馗这样一个丑陋的鬼的形象呢？

为了解开关于主题的困惑，需要解读影片的具体情节。

影片的情节作为一个女人的成长史可以分为两个方面，一是一个女艺术家的成长，一是一个女人的成长。

秋芸成长为艺术家，乍看起来是艰难的，因为秋父担心她

重蹈母亲的命运，不许她学戏。但其实过了同意学戏这一关后，秋芸成长为名角是一路顺风：她在剧团泡大，本痴迷演戏，现在父亲亲自把她培养成了一个功底扎实的武生；接着是省里的头号武生张老师接手，他把秋芸带到省剧团，培养成了一流演员。完成了培养接力的两个男人不仅是教练，前一个充满父爱，后一个充满兄长之爱和男女之爱，而且他们都为秋芸做出了牺牲：秋父把作为全部精神寄托的女儿交给张老师，自己凄凉地回乡种地去了；张老师与秋芸产生了爱情，在引起了非议的情况下，自愿回到自己家乡的县剧团去，以便保住秋芸的前程，实际上是把省剧团头号武生的位置让给了秋芸。所以，在成为艺术家这个方面，秋芸不可能抱怨缺少好男人。换言之，这方面的情节并不能支持“该让女人找个好男人”的主题。

我们转而注意秋芸作为女人的成长史方面。

秋芸小的时候经常和一群男孩玩耍媳妇的游戏，扮演着新媳妇的角色，她的性别意识原来是正常的。但后来变得迟钝和错位。转变发生于两个事件。第一个是一天夜里，她在打谷场看见了母亲和情人做爱，受到了惊吓。第二个是父亲不许她学戏，她坚决要学，因为父亲担心她重蹈母亲的覆辙，她选择了“我演男的”。这一选择最初只是生存的现实考虑，但当她因为演男角，生活习惯和自我意识也自觉地男性化后，就成了对女性身份的“拒绝和逃离”。然而性别定位问题无法逃离。这一点影片加以有意识的表现。一处是她练功晕倒，一个光屁股男孩在一边说：“姐姐，你死了吗？”画面映出的是男孩的下半身，小鸡鸡清晰可见。另一处是发型和衣服都是男孩的秋芸被从县城的女厕所揪出，被指为流氓。秋芸女性意识的觉醒发生在到了省剧团数年，大姑娘已经长成的时候，她发现英俊潇洒的张老师受到身边小姐妹的狂热爱慕，惊觉自己作为“假小子”生活不对头，于是想放弃生行，宁可跑龙套演宫女。张老师劝她放弃这种想法，确认她“是个漂亮的姑娘，是真闺女”，她才渡过了性别身份的惶惑。于是我们看到，秋芸及时地恢复了正常的

女性意识。

恢复正常的结果是她必须正视与张老师产生的爱情。一天夜晚,两个人在僻静的打谷场上练功,情意相通,到了吐露和相爱的关头。张说“我结过婚”,因为他觉得这是唯一的障碍,但秋芸的问题却不在此,此情此景使她想起了当年受到的惊吓,她对异性间的亲密接触感到恐惧,于是拒绝了拥抱,仓皇逃去。

出现秋芸家庭场面时,已经是文革结束,恢复上演传统戏的时候,影片展示的是:秋芸演出归来要照料小儿子,七八岁的大儿子却受父亲之命回来拿酒;秋芸抱怨丈夫,自己“演男的说难看,演女的又不放心”;某日,更有一个男人拿着一叠欠条来找秋芸要她丈夫的赌账。显然,秋芸的丈夫是个爱酒、好赌,不顾家,又心胸狭隘的“大男人”。

秋芸遭遇了女人最大的不幸:爱情、婚姻的不幸。然而,导致这种结果的原因却是秋芸的性恐惧和张老师抵不住人们对师生恋的非议。前者是一个性知识、性心理的问题,后者是社会文化环境问题,就是说,婚姻不幸并不是因为缺乏女性意识,也不是因为没有好男人。

实际上,能够引导出“该让女人找个好男人”的思想的,是给秋芸的人生带来不利的两个重要男人:生父(即母亲的情人)和丈夫。但在影片中,他们都没有名字,影片对前者的表现是不让他露出脸来,在影片中,这个人物就叫做“后脑勺”;对于后者,影片干脆不让他出场。显然,影片有意地把他们一带而过,与对扶持秋芸成长的两个男人进行具体、丰满描写的做法正好相反。这样,情节不能支持“该让女人找个好男人”的主题就是必然的了。

这种情况的发生,在于影片的情节本不是为了阐述女性主义的某个主题而构思的,情节本来来自河北梆子女演员裴艳玲的身世,是黄蜀芹要赋予这个故事以女人寻找好男人的主题。黄蜀芹这样做的原因在于,性别意识觉醒是那个时代的要求。

三、时代潮流：寻找男子汉

在上个世纪八十年代，中国大陆社会上出现了一个可以称为“寻找男子汉”的潮流。潮流开始的标志性的事件，就是1979年末到1980年初，大陆上演了日本故事片《追捕》，大陆女青年都崇拜起其中扮演杜丘的高仓健来。同时受到激赏的是片中杜丘的情人真由美。由此流行开了一句批评中国的话：“男人不像男人，女人不像女人。”换句话说，杜丘和真由美才是男人和女人的样子。这是中国大陆经过了文革岁月之后的性意识的觉醒。问题在于，美丽浪漫热情的真由美是女性偶像好理解，男性偶像为什么是一脸阴沉的高仓健？

这一点可以从同时间出现的另一个标志性事件得到解释。这就是长相俊美的电影演员唐国强被指斥为“奶油小生”，一时间像过街老鼠一样受到攻击。以致唐国强拼命往勇猛彪悍粗野方面发展，并发誓要摘去“奶油小生”的帽子。其实，“奶油小生”也是必要的一路角色，长相俊美、风流潇洒并无罪过，问题在于八十年代初中国的审美潮流。在当时什么是男人的理想形象的讨论中，还有一位外国影星被人提出来，认为可以与高仓健并列，这就是法国的阿兰·德隆。阿兰·德隆英俊潇洒，从体魄到气质都具有充足的阳刚之美，但是，中国大陆的女青年却明显地更迷恋高仓健。其原因不难解释：度过文革的中国刚从苦难中跋涉出来，寻求的是那种苦难中挺立起来的男人形象，高仓健一脸阴沉、经磨历劫、忍辱负重、外冷内热的形象恰恰符合这种要求，而俊朗的阿兰·德隆却偏于“阳光”型，是那种浪漫传奇中的男人形象。在这种阿兰·德隆都不理想的审美潮流中，“奶油小生”式的男人简直就是对大众情感的侮辱。

联系到时代的潮流，许多问题就可以得到解释。

第一，“该让女人找个好男人”实际上就是“寻找男子汉”的另一种说法。这种女性要求对于女性主义来说虽然过于初级，

但由于它反映的是一个民族告别禁欲的、非女性的时代时性别意识的觉醒,它就有了深厚的人性内容和饱满的历史内涵,不会给人粗陋的感觉。

第二,为什么好男人是钟馗?因为钟馗是苦难中挺立起来的男人的最戏剧化的表现。钟馗经历苦难最大,已经丧失了生命。从苦难中挺立来说,钟馗性格刚烈,死后的表现一是除鬼,二是嫁妹。他永远在铲除世间的丑恶,死了以后也要呵护女人。他怎么不是“最好最好的男人”呢?

从美学形象上说,钟馗也是好男人的最戏剧化的表现。从上述的崇拜高仓健、贬斥唐国强开始,中国大陆影坛的男主角形象发生了俏男变猛男、美男变丑男的转变,而且成为潮流至今未衰。如今占据着电影和电视剧男主角的,主要是一大批猛男、丑男,如粗犷的尤勇、强悍的张丰毅、野性的姜文、狠巴巴的李幼斌、杀气腾腾的孙海英、又奸又险的葛优、又刁又滑的王刚、土头土脑的李保田以至傻憨兼备的王宝强等。但这些演员(或他们创造的形象)的美学构成都比不上钟馗。这不仅因为钟馗是外表丑与内心美相悖合一的极致,还因为钟馗是一个特异的造型。在戏曲中,男角色主要是三个行当:沉稳潇洒的老生、风流俊俏的小生和强悍刚烈的净角(小丑也可担纲主角,但很少)。俏男变猛男、美男变丑男的变化,在戏曲中就是小生、老生变净角、丑角。钟馗就是净角,但他的特异之处是从造型到表演兼有丑角的滑稽和花旦的妩媚,以这种杂多的合一表现外表极丑的钟馗虽然刚烈,内心却极为纯朴和温柔的性格,这难道不是最能寄托女性理想的苦难中的男子汉的艺术形象吗?

四、《人·鬼·情》的女性立场

在如何表现“寻找男子汉”这一时代主题上,导演兼编剧黄蜀芹采取的是鲜明的女性立场。为了说明这一点,可以找到一部同样表现这一主题的男性的作品作为参照。

八十年代中期,上海的剧作家沙叶新写了一出话剧,题目就叫《寻找男子汉》。演出大受欢迎,并于1987年拍成电影。这是一部应时之作。它的出现可以说是“寻找男子汉”已经成为普遍潮流的标志。剧情是一个二十八岁的大龄女青年舒欢寻找结婚对象的经历,主要叙述舒欢与四个男青年的交往。第一个叫司徒娃,这是一个没有长成男人的男子,他要由父母、姨妈陪着才敢来赴约,一见了女人就紧张得无法站立,只得用绳子绑在树干上。第二个是典型的上海小市民,他成天关心的只是捡拾用于报销的汽车票和搜集电影明星的个人资料,当舒欢拂袖而去时,他赶紧把她剩下的半杯咖啡喝了。第三个身躯凛凛相貌堂堂,文化高,还当过特种兵,令舒欢十分倾心,夜间在公园遇见一个持刀的歹徒,他三两下就制服,送进派出所,但随即又放了,舒欢奇怪,他答道,这是领导的儿子,不便得罪。交往的第四个男子思想开放,气质沉毅,瘦瘦矮矮的,留着个小平头,对舒欢大谈中国大势和改革方略。一眼可以见出,这部戏是喜剧的、夸张的,有意追求剧场效果的,在回答什么是真正男子汉的问题上是观点较直露的。但该剧有其深刻之处,作者意识到寻找男子汉的潮流具有超出寻找择偶对象的意义,包含着呼唤复兴中华的栋梁人才的希望,所以表达了这样的思想:真正的男子汉不仅应该心理成熟、不落流俗,更应该不畏权势、具有民主意识,应该思想解放、勇于改革。这就揭示了寻找男子汉成为时代潮流的深刻原因。

与沙叶新对“寻找男子汉”这一课题的男性的理性的处理相反,黄蜀芹却把“寻找男子汉”当作了一个女性的课题,归结为“该让女人找个好男人”的呼喊。这是其女性立场表现的根本之点。

在影片女性立场的具体体现上,如何理解全本《钟馗传》、如何对待女性事业和婚姻家庭的关系两个问题特别值得注意。

在影片临近结尾,酒宴散尽,秋父说“可惜没有唱两句”,秋芸便说,“明儿个头一场戏,你演钟馗,我演钟妹,你送我出嫁”。

显然她想的是圆在钟馗呵护下“出嫁”之梦。秋父却说：“要演就演全本《钟馗》，我演一场，杀一个鬼，演一场，杀一个鬼……把鬼都杀尽！”秋父说的，其实是对全本《钟馗》的通常理解，因为钟馗就是一个除鬼之神。但在影片中，这却是被作为男性理解来表现的。因为接下来秋芸就说了她对《钟馗传》的女性理解：“我的钟馗早想通了，看不见摸不着的才是鬼，你上哪儿捉去？我的全本《钟馗》就做成一件事，媒婆的事。别看钟馗那鬼模样，心中最看重的是女人的命，非给妹妹找个好男人不可。”这是女性立场对《钟馗传》含义的公然颠覆。所以秋父奇怪地问：“敢情你还另有一本《钟馗》？”显然，秋父无法理解女性的《钟馗传》。但是影片是认同秋芸的女性理解的，在结尾处秋芸与钟馗的对话中，影片更借钟馗之口表达这个意思。当秋芸说“我从小就等你，等你打鬼来救我”时，钟馗答道：“人世间妖魔鬼怪何其多也，难住我一个钟馗，我特地赶来为你出嫁。”这就是说，钟馗自己也认为捉鬼任务无法完成，所以并不重要，他最看重的、必须完成的使命是呵护女人。

在事业与爱情的关系上，影片的女性立场也极为鲜明。在同张老师的爱情受阻时，张采取的态度是放弃爱情，保全秋芸的事业发展，但不能得到秋芸的认同，所以张老师一离开省剧团，她就回到家乡，准备放弃演戏当农民。这种做法遭到另一个男人的坚决阻击；秋父根本不问她为什么，就用棍子打，赶她立即回去，因为在他看来放弃事业是无法想象的。但秋芸的立场却是没了爱情事业也就失去了意义，所以当秋父提起她当年学戏永不反悔的誓言时，她脱口而出的是：“那时候小，不懂事！”这就是说，正确的道理是：对女人来说，爱情比什么都重要。在影片临近结尾的酒宴之后的场面里，秋父又一次表现出事业在前的男性立场，他问起秋芸的家庭，劝慰她说：“只要走了红，成了大角儿，一切都会顺的，会顺的。”对这种观点，秋芸只是苦笑，因为她知道回答和争辩都无法获得理解因而没有意义。她不相信事业成功婚姻也会好起来，因此说自己“嫁给了

舞台”。《人·鬼·情》在爱情与事业的关系问题上，根本不落入两者如何协调、兼顾的探讨，而是强烈地表达了爱情第一的女性立场。

由上述论述可以发现，在对《人·鬼·情》的理解上，长期存在着不少误读。如认为影片表现了一个女艺术家如何获得成功的艰辛道路，如认为影片表现了一个女人女性意识的背离和觉醒。其实，事业的成功在秋芸眼中是没有很大价值的，性别意识上，秋芸也不过是在七八岁到十七八之间做过一段“假小子”而已。应该注意的是电影以小秋芸扮新娘子始，以渴望在台上演一回出嫁终，始终在做出嫁的梦。这就是电影贯彻始终的女性立场的表现。

五、一座历史的界碑

《人·鬼·情》占有什么样的历史地位？笔者认为，如果从大处着眼言之，《人·鬼·情》无论从女性主义文化还是女性电影说，都是一座历史的界碑。这种意义是通过三个悖论的形式呈现出来的。

第一个悖论是女性主义的悖论。《人·鬼·情》曾经让人惊喜，因为中国大陆终于有了真正意义上的女性电影，它高举了“该让女人找个好男人”的大旗，这是真正的女性主义的强音，反映了一个女性意识觉醒的时代。但这个女性诉求却是违反女性主义本义的。因为女性主义的意思，是要在承认男女两性不同的前提下，向男性社会争取女性平等的权利，而“该让女人找个好男人”却是寻求能够保护女人的男人，并不是寻求女性的平等。这个悖论的构成不是影片的失误，而是反映了中国女性主义发展的局限性：一方面，寻找男子汉是真正的女性诉求，另一方面，它还没有步入真正的女性主义之域。

第二个悖论是文化发展的悖论。中国女性主义文化的发展，应该追溯到“五四”。“五四”新文化运动开启了一个女性与

男性平等的时代,尽管实际上的平等难以完全实现,这种平等却在观念上树立了,而这种平等观是与个性自由的概念密不可分的。于是,“五四”时代是一个女性可以重视性别,张扬个性,可以特立独行的时代。然而发展下去,却进入了一个所谓“时代不同了,男女都一样”的时代。“男女都一样”表面上看是男女的平等,实际上却是消灭了性别差异,消灭了女性意识。因为“男女都一样”不是在女性主义名义下实行,而是在革命的名义下实行的。在革命的道路上没有性别之分,这是“男女都一样”的实际含义。在这种概念框架中,政治、阶级斗争、革命本身成了目的,人只是为了革命而活着,于是人的正常欲望包括物质欲望、男女之欲都被否定。在1962年拍摄的电影《李双双》中,李双双虽然相当男性化了,但还是有丈夫、孩子的,也是有夫妻之情的,但在“革命样板戏”中,男女英雄却统统没有妻子和丈夫,因为他们都是共产党员的形象,是完全政治化的人物,描写人欲人情就是对政治性的削弱,所以一律没有配偶(或者虚设,虽有但不出场)。这是政治化导致非人化,非人化导致非性别化的鲜明表现。“文革”中的中国妇女完全没有了女性特点,是顺理成章的。“该让女人找个好男人”的诉求是一个女性化的要求,以其彰显人性的性质,宣告了政治化非人化时代的结束。但接下来的并不是更加人性化的时代,而是一个商业化、人欲横流、道德倒退的时代。“该让女人找个好男人”的诉求不是发展为寻求与男性平等的女性主义,而是发展为女性“傍大款”的理想,发展为“有房有车、成功人士”的择偶要求,演变为“包二奶”、“合同情人”现象大量出现不以为耻的风气。这就构成了女性主义文化发展的悖论。这种悖论的出现也与《人·鬼·情》无关,它是社会进步过程中的悖论。1600年的欧洲曾为启蒙运动进行了200年,提倡人的解放和人性的完美,结果导致一个人欲横流的社会而痛苦,在历史的悖论面前,不少思想家甚至绝望、自杀。处于社会转型期的中国正在经历西方曾经历过的悖论。而《人·鬼·情》就此成了前有政治化时代、

后有商业化时代的女性主义界碑。

第三个悖论是女性主义电影的悖论。这个悖论是说,《人·鬼·情》作为第一部真正的完全意义上的女性电影,本来是一个开端,然而它却成了这种女性电影的终结。甚至黄蜀芹自己也没能推出第二部类似的电影。其原因在于这部电影具有某种难以重复的性质。黄蜀芹具有女性立场、女性情怀,不然也拍不出这部电影。但作为一个旧时代的非女性化的冲决者,她的女性立场又是在拍摄中逐步自觉的^①,就是说,她没有一个事先明确的女性主义主题,也不能构思出完满、直接表达主题的情节。于是电影出现了三个特点。1. 表现社会历史生活的全面性、丰富性。就是说,电影的基本状态还是用人性、人情的立场来叙述和批判性地反思刚过去的社会生活,剧团生活、社会风气、人与人的关系、秋父的命运、张老师的命运,以致秋芸亲生父母偷情和私奔,付出了离别人群、潦倒终身的代价,都表达得真实深厚,是对禁欲的、极左的时代的控诉。2. 以女性主义本身为主题。由于没有事先明确的女性主义主题,《人·鬼·情》并没有探讨女性主义的任何具体问题,而是把女性意识觉醒本身当作了主题。主题不是从情节中归纳出来,而是从全部生活中感受出来,集聚为直接的呼喊:“该让女人找个好男人!”3. 具有高度的艺术性。情节不直接支持主题,但单纯的女性主义主题是对一个女人的成长史的全面感悟——这样一种作品要实现,是困难的。但《人·鬼·情》做到了,因为它找到了《钟馗嫁妹》,并且把它作为戏中戏穿插在全部故事里。这其实是一种把对生活的理解寄寓在一个神话或传说中,让现实故事和神话构成互文关系的方式。于是,对各种生活如何概括的问题就升华到艺术的层面,用形象的方式解决了。想知道对生活的感悟吗?那全在秋芸演钟馗的情怀里。想领略这种情怀吗?你就玩味钟馗的形象,领略嫁妹的心情吧!《人·

① 《新京报》记者对黄蜀芹的采访记,《〈人·鬼·情〉:女性意识的无意识觉醒》,新京报网络版,2005年7月27日。

鬼·情》非常浓郁的艺术味道就是由此而来。在这部电影之后,涉及女性问题的电影数量众多,各种女性主题已经被自觉地探讨。但由时代转换造成的上述三个特点却是新的女性电影不能具有的了。这就是开端变成了终结的原因。

于是,作为女性电影里程碑的《人·鬼·情》最终是一座孤独的高峰。这不是因为它太高,已经完美到了无法企及的高度,而是因为它无奈地成了前后两个时代的历史界碑。

(作者单位:南京大学文学院戏剧影视艺术系)

烈女追日还是飞蛾扑火？

——也谈电影《立春》中的人物形象王彩玲

康 尔

按说，最有资格谈论王彩玲的，应该是顾长卫和蒋雯丽。因为前者是《立春》的导演，后者是王彩玲的扮演者；因为对于王彩玲，他们俩接触得最早，揣摩的时间也最长。可是，看了《电影艺术》对他俩的访谈录^①，笔者以为，无论是顾长卫还是蒋雯丽，都还没有将王彩玲这个人物形象的深层蕴意说到位，甚至令人产生了南辕北辙的感觉。

显然，人物已经背叛了主创，结果也已背离了初衷。观众看到的王彩玲，根本就不是顾长卫和蒋雯丽想象中的、言说中的王彩玲。笔者不揣浅陋，也来谈一谈电影《立春》中的人物形象王彩玲。

一、把美酒酿成毒药的，为什么是王彩玲？

电影《立春》是顾长卫执导的第二部故事片。在第一部影片《孔雀》的结尾处，主创为影片中不太争气的“弟弟”设计了这

^① 陆绍阳：《梦犹在，理想不灭——顾长卫访谈》，林洪桐：《应知秋实总有根——蒋雯丽访谈》，载《电影艺术》2008年第2期。

样一段旁白：“那一年冬天，爸爸突然去世了，妈妈变老了，我们还好。我恍惚记得，爸爸走的那天，很快就是农历立春了。”这段结束语，给人留下了期盼，留下了对于春天的遐想。《立春》问世之后，观众们惊讶地发现，顾长卫这一回向世人呈现的，仍然是在命运的隆冬里无奈挣扎的女人，其惨烈的程度较之于《孔雀》有过之而无不及。

《立春》所表述的故事，发生在一个名叫“鹤阳”的偏远小城里。其时间跨度，依照顾长卫自己的说法，启始于1986年，结束于1992年。^① 那段时期，中国的社会转型已经开始，空洞的理想、僵化的信念、传统的价值观失去了昔日的光泽。每个人都想干点什么，但多数人并不知道应该干什么、究竟怎么干。在困惑、彷徨滋生蔓延、挥之不去的大背景下，西方文化，准确地说是小城居民对于西方文化的自主想象，突然间成了年轻人追逐的对象。

影片《立春》，准确地展呈了那个年代的年轻人对于想象中的西方文化的追捧。音乐教师王彩玲，特别痴迷西洋歌剧。唱进巴黎歌剧院，是她的追求与梦想。无业青年黄四宝，特别迷恋西洋绘画。成为当代中国的凡高，是他的人生目标。群艺馆的胡金泉，特别钟情西洋芭蕾。能够用脚尖跳舞，是他活着的价值与理由。就连五大三粗的工人周瑜，也特别崇拜西洋文学。对于普希金的诗作《纪念碑》，他居然能够倒背如流。在这拨年轻人的心目中，西方文化是一坛美酒，令他们陶醉，令他们亢奋，令他们忘却了小城生活的平庸与琐碎。浸泡于其中的他们，鄙视庸俗，推崇高雅，以艺会友，时分时合地抵御着来自方方面面的非议，享受着幻想的自慰。应该说，用天马行空式的想入非非去慰藉青春的烦恼，并不是一个特别糟糕的生活策略，尤其是在影片所规定的那样的时空中。

然而生活的法则是：现实必然驱散幻想，成熟必然取代幼稚。认清并无奈地接受这样一条法则，是每一个年轻人在成长

^① 陆绍阳：《梦犹在，理想不灭——顾长卫访谈》，载《电影艺术》2008年第2期。

的过程中都可能遭遇的经历。影片中的那帮年轻人,同样也不能例外。随着岁月的流逝,他们一个个都从陶醉中醒来了。黄四宝丢弃了画笔,下海经商,开了间婚姻介绍所,日子过得似乎不赖。周瑜抛开幻想,找了个本分姑娘,结了婚也生了孩子。胡金泉的心理上虽然有些毛病,但他也在醒悟。当王彩玲提出“等我有娃就跟你学跳舞”时,胡金泉平静地答曰:“你就别害他(她)吧。”貌似随意的一句话,道出了他的大彻大悟。惟有王彩玲,过了青春期之后依旧执迷不悟。纵然碰得鼻青脸肿,仍然痴心不改。她整日沉浸在普契尼的歌剧《托斯卡》所营造的艺术幻境中。由于她认定她就是“为了艺术、为了爱情”来到这个世上的;由于她坚持“宁吃鲜桃一口,不吃烂李一筐”的择友、处世原则,结果,耽误了恋爱结婚、生儿育女等许多人生大事,落得个等人来送女性自慰棒的下场。由于王彩玲在幻想中沉溺太久、陷得太深,她硬是把一坛美酒酿成了攻心的毒药。而正是这味美酒酿成的毒药,彻底地毁了王彩玲的前半生。

看完了电影《立春》,笔者突然想到了一个问题:把美酒酿成毒药的为什么不是别人?为什么不是曾经是同道者的那帮男性青年?为什么偏偏是王彩玲?从电影《立春》中,我们能够解读到的答案只能是:沉溺于幻想、坠落于虚荣而久久不能自拔,是女性,尤其是崇拜西方艺术的女性,天生的毛病。否则,确实无法解释。

二、把追求变成悲剧的,为什么是王彩玲?

在电影《立春》中,王彩玲、黄四宝、胡金泉和周瑜等男女青年拥有相似的兴趣,怀揣同样的追求。依据评论界的主流观点,他们都是“被所谓的艺术和所谓的爱情扭曲了的、怀抱理想主义的‘文艺青年’形象”^①。然而有所不同的是,黄四宝等三位

^① 张民:《立春:理想主义的墓志铭》,《电影艺术》2008年第2期。

男青年的追求，更多的具有喜剧色彩。换言之，他们都把对想象中的西方文化的追随演绎成了一幕幕喜剧。例如，黄四宝在小城里找不到裸体模特，只能画裸体的自己。知道母亲不可能理解他的“下流”行为，在母亲突然闯入时，赤身裸体的他只能在床下躲藏。胡金泉的最爱，就是穿着一双芭蕾女鞋翩翩起舞。为了证明自己的伟岸，他将一个女学生拖进了男厕所实施了“假强奸”，“拔掉了卡在全市人民喉咙里的那根刺”。周瑜在背诵普希金的《纪念碑》时，激情澎湃、才情飞扬。但因为用的是方言，其效果显得非常滑稽，令人看后忍俊不禁。笔者注意到，在电影《立春》光碟的封面上，有“顾式幽默”四个字，估计是商家所为。我想，在电影《立春》中能够体现“顾式幽默”的情节与细节，都与那几个男青年有关，展现的也都是那几个男青年的闹腾。而作为女性的王彩玲，她的追求、她的闹腾，最终则演变成了一场典型的悲剧。

在师范学校的院子里，黄四宝当着许多学生的面，殴打、羞辱了前一天夜里与他同床的王彩玲。这样令人难堪、令人蒙羞的举动，使得王彩玲万念俱灰。于是她选择了自杀，从一座佛塔上跳了下去。从表面上看，是初恋的失败，是黄四宝的绝情，导致了王彩玲的自杀。其实，这些都是外部原因，都是引发悲剧的导火线。悲剧产生的内在原因，还是王彩玲拟“洋”不化、一意孤行的所谓追求。

要想真正读懂王彩玲，还得从她特别钟情的三幕歌剧《托斯卡》说起。由贾可萨根任剧本改编、由普契尼任作曲的歌剧《托斯卡》，讲述了这样一个浪漫的悲剧故事：1800年，罗马画家马里奥·卡伐拉多西被当局逮捕了，原因是他帮助政治犯安格洛蒂潜逃。歌剧女演员托斯卡，是画家马里奥的恋人。得知马里奥正在狱中受刑，托斯卡心急如焚。心怀鬼胎的警察总监斯卡皮亚，以处死马里奥来威逼利诱托斯卡，胁迫她就范。托斯卡将计就计，假称愿意委身于卡皮亚。于是警察总监答应，搞一次假处决，让马里奥获得自由。托斯卡在拿到了警察总监

签发的离境通行证之后，趁其不备杀死了他。黎明时分，马里奥被押往刑场。托斯卡悄悄告诉她的恋人，一切都已经安排妥当，这只是一次假处决。不料，这是警察总监玩弄的计谋，画家马里奥被刽子手真地处决了。托斯卡悲愤欲绝，唱了一首肝肠寸断的咏叹调之后，从古堡上飞身而下，徇情自杀了。

在王彩玲的白日梦中，落魄青年黄四宝就是罗马画家马里奥·卡伐拉多西，而她自己则是美丽的歌剧演员托斯卡。王彩玲曾经宽衣解带为黄四宝当模特。这样一个突兀的行为，在王彩玲的想象中，是托斯卡为她的画家恋人卡伐拉多西献身。中国没有古堡，尤其是在偏远的小城。于是，她选中了高高的佛塔。她纵身从塔上跳下，与其说是自杀，还不如说是在悲情演绎经典歌剧《托斯卡》。在人生的大舞台上，王彩玲一直在追随、模仿着歌剧中的主人公托斯卡的一言一行、一举一动。

生活模仿艺术，特别容易出现悲剧。更不用说被模仿的作品本来就是一出悲剧。在改革开放的初期，有人模仿小说《乔厂长上任记》中的改革家乔厂长，有人模仿电视剧《新星》中的县委书记李向南，结果都遭遇了失败，甚至酿成了悲剧。有人曾经追问《乔厂长上任记》的作者蒋子龙：乔厂长的改革是成功的。我学他的样子做了，为什么我没有成功？蒋子龙的回答大意是：谁让你学乔厂长了？谁让模仿小说中的人物了？正因为有许多理想、许多美好的愿望在生活中不可能实现或很难实现，它们才会出现在文艺作品中的。在中华民族的历史上，由于生活模仿艺术而导致的悲剧中最惨烈的当数义和团运动了。唱完大戏就造反，穿着戏服举义旗。一帮北方农民把自己都想象成了刀枪不入、所向披靡的剧中好汉。在焚烧了教堂、打劫了官府之后，被清军剿杀得一败涂地、血流成河，留下千古奇冤。

说王彩玲把追求变成了悲剧，还不仅依据她曾经自杀过并摔坏了腿和脚。王彩玲的悲剧还在于，在她自杀获救之后，不再年轻的她的容貌变得更加丑陋了。对于一个想当演员的女

人来说，这可真是彻头彻尾的悲剧。

笔者特别想知道的是，把追求变成悲剧的，为什么不是别人，为什么不是黄四宝、胡金泉、周瑜他们，而偏偏又是王彩玲？从电影《立春》中，我们发现，在主创的叙事中，暗含着一个预设：美丽的容貌是女性梦想成真的先决条件。女性永远摆脱不了“被看”的地位，想当演员的女性更是如此。女性永远是男性观看、意淫、发泄性想象的对象。因此，即便王彩玲的追求不是当歌剧演员，她那臃肿、肥胖的身材和长有龅牙、痘疤的相貌，也决定了她的一生必将充满悲剧性。

三、把落日认作朝阳的，为什么是王彩玲？

虽说，王彩玲的终极梦想是唱进巴黎歌剧院。但是她也知道，从“鹤阳”去巴黎的路途非常遥远，还得分几步走。首先得有北京户口，其次得跻身于中央歌剧院。为此，她不惜重金托人购买北京户口。面对手段并不高明的骗局，她宁可相信机会还是存在的，也不愿意承认自己遇到了京城の混混。她死皮赖脸地去纠缠中央歌剧院的院长，并声称，即便是勤杂工，她也愿意干。王彩玲年复一年地奔走、哀求与付出，换来的全是无效劳动。究其原委，除了自身的条件与歌剧演员的差距较大之外，还因为她所迷恋的西洋歌剧，无论在西方还是东方，早就不再是朝阳艺术了。

西洋歌剧（opera in musica）诞生于16、17世纪之交，其源头可以追溯到古希腊时期加入音乐伴奏的悲剧。学术界通常把意大利的佛罗伦萨（而不是法国的巴黎）认定为歌剧的诞生地，将佩里担任作曲的《达芙妮》（而不是普契尼的《托斯卡》）认定为有史以来第一部也是最经典的西洋歌剧。这种融音乐、戏剧、诗歌、舞蹈、舞美、杂耍为一体的豪华的、浪漫的艺术样式，经过300年左右的发展，在20世纪初期已经显现出衰落的迹象。人类有史以来最惨烈的两次世界大战，驱散了世人延续了

几百年的浪漫情怀。令人眼花缭乱的现代派思潮，彻底取代了文艺界的浪漫主义，使得以浪漫为特性的西洋歌剧，变成了一门即便在西方也不可能发生逆转的夕阳艺术了。

在远离意大利的中国，歌剧的命运同样走过了由兴盛到衰败、从大红大紫到无人问津的不可逆转的历程。共和国成立之后，在“洋为中用”、“百花齐放”的文艺方针的催生下，在革命的浪漫主义情怀的烘托下，中国的歌剧（主要是民族化的歌剧）经历过一个短暂的辉煌期，革命的文艺工作者创作出了《洪湖赤卫队》、《江姐》、《刘三姐》等一批具有中国气派的歌剧。上个世纪八十年代之后，滚滚而来的商品大潮，将中国的歌剧艺术冲上了危崖险滩。在市场经济的条件下，没人再愿意为特别烧钱的歌剧买单了。歌剧院的院长们，每天在思考的不是怎样发展而是如何生存。正如片中的那位歌剧院的院长所言，“我们这里的演员，几年也轮不上一个角色。怎么可能进人呢？”

可是对于这一切，王彩玲却浑然不知。固执地把落日认作朝阳，把困难重重、行将倒闭的歌剧院看作辉煌的、美妙的艺术殿堂。这个错觉，决定了王彩玲的命运必然具有悲剧性。生活的常识告诉我们，追求本身需要时间，需要经历许多过程，而在这段时间和过程中，被追求的对象性质与价值可能发生重大的变化。如果追求者一意孤行，不能及时调整追求目标，等待着追求者的必然是悲剧。这样的道理应该谁都懂得，只有王彩玲不知道。许多评论家，包括《立春》的主创，将这种无视现实、刻舟求剑式的追求视之为王彩玲有理想、有抱负的依据，笔者实在不敢苟同。

对于在追求的名义下实施的愚蠢的行为，笔者想要追问的是，把落日认作朝阳的，为什么不是别人，不是迷恋过西洋艺术的黄四宝他们，而偏偏还是王彩玲？主创没在影片正面回答。但是，从《立春》的叙事逻辑中，我们能够解读到的逻辑起点是：爱虚荣、见识短，无视现实、刻舟求剑，是小地方的女人与生俱

来的弱点。

依据上述三点追问与思考，我们发现，对于王彩玲这个人物形象的塑造，主创在叙事中遵循着这样一个潜在的逻辑：由于沉溺于幻想是女性天生的毛病；由于美丽的容貌是女性梦想成真的条件；由于爱虚荣、见识短是女性固有的弱点；所以，只有王彩玲一个人，把美酒酿成了毒药，把追求变为了悲剧，把落日认作了朝阳。结果，把一场貌似烈女追日的艰辛的马拉松，演绎、表述成了注定要失败的飞蛾扑火。

对于笔者的这番推导，顾长卫导演可能不愿意接受。因为他曾反复宣称，他是在为“理想不灭”唱赞歌，他是在讴歌“理想主义者”。论及电影《立春》及主人公王彩玲时，顾长卫曾经说道：“我想这个人如果能够活下去，能够一直与理想为伍，她的生命就是精彩的。”^①“我觉得这种理想主义的东西，或者是这样的精神都会像接力赛式地传递下去。”^②蒋雯丽的观点与夫君的几乎一样。但是，无论主创在影片之外如何表白，对于王彩玲这样的人物，是讴歌还是嘲讽了，观众自有公认。

《立春》的主创为什么会把一个烈女追日的故事演绎成了飞蛾扑火？为什么会把对女性的讴歌拍成了对女性的嘲讽？主创的初衷与实际效果为什么会出现南辕北辙？我想这一怪事的发生，与主创潜意识中的男性中心主义、父权主义倾向存在着必然的勾连。依照女性主义的批评规则，电影《立春》显然是一部可以划归为“他”叙事的作品。正因为“他”而不是“她”是这部影片的叙事主体，正因为“他”而不是“她”主导着叙事的方方面面，而这个“他”又是一个具有明显的男性中心主义和父权主义倾向的“他”，所以，影片才会在有意无意之中将对王彩玲的褒扬演绎成了对于她的贬抑。

特别耐人寻味的是，在影片《立春》中，紧接着片名出现的第一个叙事镜头，展现的就是一座象征着阳物的巨大的、高耸的烟囱。这个自上而下移动的篇首镜头，将那个名叫“鹤阳”的

①② 陆绍阳：《梦犹在，理想不灭——顾长卫访谈》，载《电影艺术》2008年第2期。

小城市的男权社会的属性做了言简意赅的交代。在这样的社会中,女性只能是具有从属地位的“第二性”。我们或许可以这样说,电影《立春》在向观众呈现那个年代的小城市的男权社会的特性的同时,也将主创内心的男性中心主义的深层积淀,一不留神作了展陈;将其父权主义的叙事倾向,无意之中给泄露了。

(作者单位:南京大学文化艺术教育中心)

伦理绝境中的女性选择

——谈《图雅的婚事》、《左右》和《色戒》

陈捷

最近一年多来,中国影坛上出现了几部广为人们关注和讨论的中国电影,包括了《图雅的婚事》、《左右》、《集结号》、《投名状》和《色戒》等等。这些影片之所以获得了广泛的关注,其最重要的原因就在于它们在某种程度上都讨论了一个有关个体选择、有关“生命价值”、有关“爱”之意义的命题。也可以说,从这些影片中,我们终于看到中国电影开始集体性地探讨“人性”的话题了,这对中国电影而言毫无疑问是意义重大的。几部影片中,《图雅的婚事》、《左右》和《色戒》的共同之处在于它们都致力于描写一个女性在面临伦理绝境时所作出的选择。至于影片为什么要设置这样一个伦理绝境,影片如何处理女性在这一绝境中的选择,以及女性选择的背后所透露出的影片作者的伦理立场和价值观是什么,则是理解和评价影片的核心关键。因为一旦涉及伦理,每个人,包括批评者自身都即将面临着一个巨大、复杂而又严峻的人性考验。

一、生存还是死亡：一种特设的伦理绝境

三部影片的叙事背景都是一种经过精心处理，包括无可辩驳的情节推进和细节安排后所呈现出的一种伦理的绝境。这已经不是通常意义上的伦理片中的常态的、普遍的情感困惑，即一种所谓的道德困境，而是早在剧作中就已设置好的、极为特殊的伦理绝境。身在其中，女性主人公看似必须要违背一些最基本的人伦道德、必须突破一些伦理的底线才有可能去解决一个“生”或者“死”的问题。

在《图雅的婚事》和《左右》里，据说导演的原意还有“现实关注”的目的。王全安说：影片的最初目的是用一个真实的事件来记录一种即将消失的情境。因此，影片将故事背景放置在一片即将被遗弃的荒芜草原上，“当我听说这个地方因粗暴的工业开发导致草场严重沙漠化，当地政府强令当地的蒙古牧民搬离牧区时，就决定在那一切消失之前，拍摄一部电影来记录这一切。而图雅这个独特的婚姻故事，也是出自当地一个真实的事件”。因此，在影片表意层面，图雅面临的伦理绝境是既不能和丈夫继续生活下去（影片一开始就告诉我们，图雅和丈夫的生存环境艰难到已经难以为继），同时出于良心和道义，她也不能离弃丈夫，于是只有选择“以夫养夫”的方法，用自己的身体来换取全家生存的权利。导演让图雅在这样一个绝境下作出的选择看起来是别无他路、迫不得已因此也是合情合理的。

王小帅则说《左右》最初想要关注的是病患痛苦下的“弱势群体”。可是影片很快将病痛放置一边，尽全力营造了一个枚竹所面临的伦理绝境，这就是如果她不能和自己的前夫赶紧生出个孩子，女儿的生命就朝不保夕。在排除了人工受孕的可能之后，这个绝境呈现为他们必须采用直接性爱的方式，而他们的配偶老谢和董帆也必须容忍和接受。

而《色戒》中的王佳芝则是从一开始就陷入了伦理的绝境，

她自织罗网,以自己的身体为诱饵换取一个汉奸的生命,换取一种她其实并不真正了解的“责任”和“正义”。但在最后关头她恍惚起来,自以为发现了“爱”比“责任”和“正义”更为重要。

很显然,三部影片的导演意图并不在于现实的关注和历史的描绘,虽然据说前面两个故事都有真人真事的影子,《色戒》中当然也有张爱玲本人情事的印记,但这并不意味着影片就是遵循了真实的原则。恰恰相反,影片正是通过刻意人为地营造了这些不具普遍性的伦理绝境,意图拷问人性的善恶、爱的真伪、生命的自私与伟大。必须肯定三部电影中所流露出的这种意图,问题是,他们得到答案了吗?

三种绝境,三种选择,相同之处在于三个女性都是为了“生”、为了“爱”,所以必须选择、被迫选择,而在这种伦理绝境之下,“生”和“爱”作为影片所认定的最高的价值取向,以及“生”和“爱”在人道主义意义上的不容质疑性,使得三个女性的选择所触及到的一些有关伦理原则的问题都变得模糊起来,变得似乎可以理解和认同了。

这就是三部影片中所蕴含的道德立场:即知其不可而为之,是因为不得不为之。因为绝境让人无可选择,只有一条道走到黑。同时,在导演看来,这种伦理的绝境也并非特殊的,而是具有普遍意义的人性困境。王全安和王小帅都一再强调,他们的影片不希望是特指某一个民族、某一个地域、或者是特别“中国化”的故事,而是放之四海而皆准,也有人借用李安自己的话说“每个人的心中都有一个王佳芝”。普遍性的问题这里暂不讨论,但是有一点显而易见,三个导演都希望借助这个伦理绝境的设置将影片的内涵提升到一种哲学的境界,那就是阐释一种关于个体选择、生命价值和爱的观念。这些观念正是通过影片中女性主人公的选择及其被赋予的意义表现出来的。

二、本能还是觉醒：一种非理性的女性选择

仔细考察三部影片中的女性选择，不难得出这样一个结论，那就是，女性是感性的动物而非理性的人。

有人评论枚竹的母爱看起来竟有些“兽性”可谓一针见血。这个母亲在电影中说得最多的一句话就是“我管不了那么多了”。包括了自己的丈夫老谢，前夫肖路和他的妻子董帆，最关键的还有那个即将被制造出来的新的生命。这个新生命作为一场并不道德的交易的結果，看似承担了一个伟大的使命——拯救生命，而其实这个生命自己的意义是被否定的，没有人真地去关心它和它的心灵必将遭受到的损害。还有老谢和董帆这两个成年人，也将终其一生用容忍和掩盖内心的伤痕来证明自己的美德。没有一条伦理法则会提倡为了维护自己的母爱就可以肆意践踏别人的生命尊严，也没有一种理性的爱是以伤害他人作为代价以成全自己的生命权利。

图雅看起来一直很理智，知道活不下去了就和丈夫巴特尔离婚，但是他们曾经有过轰轰烈烈羡慕他人的爱情，出于良心和道义，她不能离弃丈夫，于是冷静地挑选新的丈夫，唯一的要求就是求婚者要答应共同抚养她的前夫并且大家住在一起。这个要求无论是对于前夫还是后夫，对于他们的情感和尊严都是不可接受的，但是图雅就是执拗地要走下去，似乎这就是唯一的、正确的路。最后，她爱上了一个看起来可爱也可靠的男人森格，他们的结合里有了爱情的因素，人们觉得图雅终于苦尽甘来，而巴特尔所受的伤害就要被人们忽略和遗忘了，但是影片的结局告诉我们，一切都还没有结束，一切才刚刚开始。

《戒色》与另两部电影相比要更复杂一些，因为里面不仅牵涉到了家庭的伦理，还有国家利益和民族正义。跟图雅和枚竹相比，王佳芝其实应该更加可爱一点，因为她不是仅仅为了活下去，没有奉行简单的“活命”哲学，在生存还是毁灭之间，她选

择了后者,选择了爱。王佳芝的选择因为掺杂了太多的干扰而显得意味深长。其实从头至尾,王佳芝根本没有过选择的权利,被父亲选择并抛弃、被同学选择并抛弃、被易先生选择最终还是被抛弃,她人生中唯一的一次真正的选择就是“心下轰然一声”对易先生说“快走”。这次选择才代表了这个女性生命中最至关紧要的东西,而这个东西就是“直觉”和“本能”。因此,与其说她听从了内心里爱的召唤,不如说她听从了不可抗拒的肉体的软弱和女性虚荣心的诱惑。

无论是图雅的“以夫养夫”,枚竹的“以命救命”,还是王佳芝的“临终恍惚”,她们的选择是出于本能还是觉醒?她们所代表的究竟是一种怎样的生命判断和价值取向?这应该是一个有道德立场的观影者首先要问的问题。

我们看到影片中这三个女性的选择所产生的非理性的力量几乎是决定性的。这种决定性并不是决定了事情最终的善恶方向,而仅仅是决定了整个事态的发展和结果。三部电影中的男性形象在本质上都是孱弱的,巴特尔的残废、森格不断被女人抛弃、肖路看似左右为难其实早就被枚竹所左右、老谢总是喃喃自语,说“我去买包烟”、而易先生貌似强悍,内心却是媚妓般惶恐孤独。最终,这些男性都心甘情愿地听任女性摆布。女性的选择在三部影片里表现出一种巨大的强悍性的力量。这种力量同时也是具有破坏性的,它破坏的是道德伦理的底线,是生命的情感和尊严,是基于平等的正义。

这就是我们从影片中读出的女性选择的意义。但我要指出的是,这并非是影片本身所要表达的意义,也并非是影片作者的态度立场。这才是三部影片最严重的问题。毫无疑问,三部影片对一种非理性的女性选择所表达出的都是肯定的,至少也是同情的态度。尽管伦理学中有一种观点排斥用理性来谈论道德问题,提倡用直觉、本能来解决道德困境。但无数的事实早已证明,缺乏理性的爱会将人类带至一个怎样可悲的境地,而我们今天的电影却仍然在重复这一荒谬的哲学,打着拯

救生命的旗号掩饰人性的自私和怯懦，非理性选择的背后隐藏的是我们缺乏真正的面对生命和苦难的勇气和智慧。

当然，这个责任并不需要图雅、枚竹和王佳芝来承担。她们只不过是导演的叙事载体，甚至她们的身体也只是导演的一种叙事策略。

三、性叙事的策略：作为工具的女性身体

有一种电影道德观认为，任何一部影片，如果在拍片的动机上就存在着以“性”的因素来吸引观众借以牟利，无论其艺术表现是含蓄隐晦的还是大张旗鼓的，都是格调低下的行为。正如亚当·斯密在他的《道德情操论》里否定了一切肉体带来的激情和愉悦，认为那些快感都是应当被厌恶的。当然，这一观点在今天看来显然是有失偏颇。但三部影片的确都存在着这样的倾向：即女性的身体可以作为一种手段和工具，用来交换生存、生命或民族利益（其实王佳芝想用身体换取的是她对邝裕民的爱情、团体的信任和一种参与感，所谓的民族大义反倒在其次），并且影片中流露出一种肯定性的意味，即这种交换都是可以理解和宽容的。

从基本的伦理法则来看，这一交换无疑是不道德的。影片为了达到美化这一不道德行为的目的最初是如前所述的设置伦理绝境，表现出在“生命”和“生存”的需要下，一切皆可商量。紧接着，影片对作为工具的女性身体和这一交换过程也分别美化和渲染。其基本策略就是性叙事的策略。《图雅的婚事》和《左右》所采取的方法是以剧情的性暗示来吸引观众，比如一妻二夫的故事、前夫前妻造人的故事、“为爱突破伦理底线”的海报宣传。《图雅》对此表现得较为含蓄隐晦，只有图雅和森格井下的一场和最后旷野上两人的翻扑打滚，《左右》的重点戏是最后枚竹和肖路的床戏，导演采用了大红的色调，还有枚竹脸上满足的表情来暗示了性的喜悦和高潮。至于《色戒》，则更是大

张旗鼓、酣畅淋漓地书写了王佳芝和易先生的“因性而爱”之歌。这些不道德的交易在导演们看来都是符合人性的，因为他们之间或许真地有了爱情，或许为了拯救生命而具有了高尚的意义，或许因为彼此的孤独竟然产生了灵肉合一的爱。从三部影片的性叙事的方式和策略来看，导演近乎是在讴歌这种“人性”之美。

劳伦斯·贝克尔在《性、道德和电影》一文中否定了认为利用“性”来牟利就是格调低下的观点，他否认了电影的“审美价值”和“道德价值”之间存在着联系，认为“电影中的性爱描写最后成功与否也像所有其他艺术一样，不决定于它是否具有道德价值，而是决定于它在视觉上的新奇和明晰，它的创新和出色的处理”^①。以这一观点看，《色戒》大概是具有了审美的意义的。但是，这仍然不意味着我们就能够认同影片中所表现出的这种“人性”就是值得美化和歌颂的。导演在这些场面的渲染中究竟如何把握这段充满了谎言、欺骗、卑微和幻灭的情感，究竟有没有揭示出人性中的恶行与软弱？这才是我们对影片的价值作出评判的关键。而《色戒》的问题就在这里。

在影片中本来应该存在着一对巨大的矛盾——民族的、国家的利益与个体的情感和欲望。在社会正义和本能良心各执一端的道德天平上，这对矛盾孰轻孰重本来绝对不是能轻易言明的。但是，《色戒》却将前者悉数解构，它让我们看到一群爱国青年的热情是那么幼稚、荒唐、残暴。王佳芝初夜段落的荒诞、刺杀老曹段落的血腥令人发指，老吴焚烧王佳芝的信件显出政治对人情的残酷，还有邝裕民对她的情感利用……这一切，作为剧作的铺垫早已倾斜了王佳芝和观众心中的道德天平，在最终的“良心”和“正义”的选择中失去了理性的判断。而另一方面，在伪政权中苟且偷生、助纣为虐者的灵魂的孤独、恐惧、无助被放大到令人同情的地步，其残暴表现只是通过他的

^① [美]托马斯·阿特金斯编：《西方电影中的性问题》，第96页，中国电影出版社1999年版。

喃喃自语竟有了“忏悔”般的效果。数段具有美化作用的激情交媾场面,加上温情脉脉的“天涯歌女”完成了两个孤独灵魂的彼此慰藉,最后的钻戒和类似求婚的柔情场面令观众也恍惚起来,莫非这对男女之间真地有爱情?李安就这样让人们在不知不觉中同情、认同了王佳芝的软弱和“叛变”。

在有些评论者看来这正是《色戒》的意义所在,“王佳芝竟然爱上了那个汉奸,更写出组织、运动、英勇、纪律后面的真正的残酷。对已有的男女情爱格式和革命叙述模式都是一种颠覆。”(许子东)长期以来,一种反人性、非人性的革命叙事的确应该被颠覆和解构,但这绝不意味着崇高和卑劣、美好和丑恶、尊严和耻辱的位置也应该被颠倒。张爱玲的确还原了王佳芝的人性,那是她感受到了自身的软弱和不可克服的悲哀,她是感觉到了在这种猎人和猎物之间的感情的虚伪和卑微,她并没有用作幌子,更没有美化或是讴歌这人性,这就是李安和张爱玲的区别。

如果说《色戒》中应该有一种对于人物的态度和立场的话,我以为不应该是同情,更不该是认同,而应该是悲悯。从如同末日审判般的那一声“王佳芝”开始,从王佳芝茫然无措的回头开始,她的命运就已经被决定了。一个看似处处掌握选择权的女人其实一早就已经丧失了一切选择的权利,她一生中唯一的一次自主选择就是因为一刹那间相信了易先生的“爱”,而她的悲剧就在于她所选择的是一个未经理性洗礼的,虚伪而虚幻的爱。正是在这个意义上,王佳芝才是值得被悲悯的女人。

四、以爱之名:被侮辱与被损害的生命

《图雅的婚事》、《左右》和《色戒》这三部电影作为伦理片在人性问题的探讨上有了一定的突破,但是,当导演们企图以这样的影片来宣扬某种生命价值观念和爱的理论时,却恰恰暴露了他们自己对于生命的理解还存有很大的欠缺。

正如本文开头所言,这么多的中国电影同时在讲述关于生命和爱的故事,在思考生命和爱的问题,这本身是一件意义重大的事情,但是,我最后想追问的是,在伸张生命权利的同时,我们是否还需要理性地去面对生命中的困境,理性地认识人性中的弱点和光辉,不要被虚幻和虚伪的爱遮蔽了双眼。我们不要忘记了“生命高于一切”其正确性的基本前提是每一个生命都享有平等的权利,更不能“以爱之名”伸张了自我的权利就无视其他可能被侮辱与被损害的生命。因为在很多的情况下,以爱的名义,一些问题看似被解决了,一些更严重的问题却被遗忘了。一些生命得到了伸张,另一些生命却遭到了损害。道德和伦理的底线是每一个个体生命的平等,还有,生命的概念除了肉体,还有尊严、情感,这些更为美好的东西同样不能被肆意毁坏。

(作者单位:南京艺术学院)

女性形象、女明星与 女性身份的漂移

女教習生、漢學教習
韓景國、徐景、趙景

遮掩、表达与大叙述下的小故事

——性别、电影与传统：早期中国电影中的女性的社会形象的变化

丁亚平

中国电影女性社会形象，为什么很少被扭曲成为妖艳的、危险的荡妇形象，很少纯为讨好观众感官之快？为什么不是被塑造成温柔、善良的母亲或妻子形象，就是成为一种革命的野猫、拨开生活迷雾的辣女人？银幕内外的电影人物作为建立在时代社会发展的相对和模糊性之上的文化、生活、时代的样板，牵涉到教育、社会和政治过程，反映与女性不同的特质与情状的深入阐释，经历伦理觉醒、娱乐教化与左翼共名三个阶段，蕴示女性性别及与自己相反的“他者”身份的建构，在遮掩与表达、叙述与批判中不断前行，从而建立一种新的较为独特的艺术和文化叙述的传统。

性别、电影与教育

电影是一种集体的艺术。电影被放置到社会文化的泛语境中，才有更为广阔的再阐释的空间。早期中国电影中的女性形象具有累积性、社会性和主动性，女性自我的身份和形象绝非静止的东西，而在很大程度上影响观众与社会，成为那个特

定时代的象征性影像。

早期中国女演员王汉伦 1923 年主演张石川导演的影片《孤儿救祖记》时,年仅 20 岁。但是对于当时的社会而言,女子沦为“风俗流宕,浮竞日滋”的一个“戏子”,就是犯了禁条,触及社会的禁忌。因此,“王汉伦在她的第一部电影成功后选择了与家庭断绝关系,家庭不支持她沦为卑微的演员(戏子),她便与丈夫离了婚”。她要在电影环境里,“证明自己是一个女人”^①。这需要极大的勇气。

在当时保守而又封闭的环境里,那种来自社会和妇女自身的要使妇女成为贤妻良母的观念,仍然习惯于把电影戏剧当作不好的下三烂的行当,当作不清洁、不文明的代名词。然而,早期涉足电影的影剧家,却对此完全不能苟同。他们认为电影为文明利器之一种,电影是一种教育的形式。面对当时的特殊历史社会环境,电影理论家们更为明确地对电影作意识形态的解释,甚至还将电影强调到很高的以至无以复加的位置,仿佛是要对人们说:不仅事情比你想要的要复杂,而且电影的天职关乎国家、民族,关乎教育,是至高无上的。1925 年 7 月出版的《新新特刊》上有一位论者就这样写道:

国家之强弱,视乎民情。民情之厚薄,视乎教育。教育兴,而民情未有不厚者。民情厚,而国家未有不强者。此非一人之私言,实世界之公论也。电影,为今日教育之最大利器。欧美诸邦,咸重视之,且认为强国之要素,治国所必需。盖电影虽属娱乐品,而实负有重要之使命,可以赞美一国悠久之历史,表扬一国伟大之民族,宣传一国高尚之风俗,对内可以固邦基,对外可以示列强。强国富国,莫逾于此。是故

^① [意]路易莎·布鲁登提诺:《女性导演对中国电影的贡献概述》,《回顾与展望:中国电影 100 周年国际论文集》,第 264 页,中国电影出版社 2007 年版。

电影之与国家,实具有莫大之关系焉。^①

在一个1926年出版的电影特刊上,看到如下的文字:

征求女演员

身家清白。受过教育。无论有无影戏知识。凡有志于银幕艺术而愿加入本公司为演员者。请每日上午十时至下午五时亲带最近照片。至本公司制片部剧务系演员科报名。通函亦可。^②

此外,在1925年新新电影有限公司出版的一份题作《新新特刊》的刊物上,还曾有一篇文章《张织云女士小史》,介绍女演员张织云,同时配了一张张织云的照片。张织云温文尔雅,很有姿貌,她清秀的脸上,戴的是一副眼镜,一派有文化、受教育的样子。可以看出,这时候的男性社会对女性演员有其特殊的要求。女性演员的表现,必须受到理性认知的严格控制,能够传递出教育、文明的思想,也即以最能够产生正面影响的方法示范并回馈社会。这种理念与意识思想,较多的时候,是以一种内向的、隐蔽的方式折射到类如这样的招聘女演员、女演员戴眼镜的广告、宣传之中。而银幕表现,则只能通过对剧情的理解和对身处的世界的展示,来表现自我,体现女人人生情状、心灵困境和伦理精神。

电影对早期影人来说,不仅视其为教育,而且在一些人看来,还是一种能够影响公众的传播媒介。1918年,商务印书馆设立影戏部,开始有计划地拍摄影片,成为中国人自己开设的第一个初具产业规模的电影制片机构。1919年4月,商务印书馆曾经递给北洋政府农商部一份题为“为自制活动影片请准免税”的呈文,在谈到制作影片的宗旨时写道:商务印书馆准备拍

^① 义卿:《电影与国家》,天津《新新特刊》第1期,1925年7月1日。

^② 《〈马介甫〉特刊》,大中华百合影片公司,1926年7月22日。

摄影片,分运各省择地开演,目的是“借以抵制外来有伤风化之品,冀为通俗教育之助,一面运售外国,表彰吾国文化,稍减外人轻视之心,兼动华侨内向之情”。从这篇呈文可以看出,商务印书馆当时对电影的宣传教育作用已经有了明确认识。^①商务印书馆影戏部的成立及拍片的方针,与商务印书馆经营教科书的方针大致相同,都有为新学教育服务的内容。

1922年,张石川与郑正秋等人发起组织明星公司,其宗旨就是既为了赚钱,亦倡言“补家庭教育暨学校教育之不及”^②。郑正秋相信“电影应当有教育的意义”,认为应“以正剧为宜”,并“不可无正当之主义揭示于社会”^③。1923年底,明星完成的这部社会片《孤儿救祖记》,以守寡的儿媳为主人公,教孝、惩恶、劝学,提倡平民义务教育,宣传社会改良。影片在营业上大获成功,鼓励电影制片机构关注社会性话题,将女性与教育作为电影发展的培养力量,与此同时,这还促使郑正秋又编写了一些相似的剧本。在20年代,这样的一些多少有益于社会的影片,推动了1925年前后的“国产电影运动”的发展。这些长故事片,其中包括不少有女性作主人公的正剧、问题剧和社会悲剧,《孤儿救祖记》、《玉梨魂》、《最后之良心》、《空谷兰》等影片,“取材在营业主义上加一点良心的主张”^④,大都出现本性善良、感觉纤敏且憧憬未来的女性人物,影片属于“社会片”、“通俗社会片”、“家庭伦理片”之类,往往是因了民生社会产生的智力与感情震动而获得了灵感创作完成的。这些最初的充满情节剧趣的电影作品,成为带有某种女性想象与伦理觉醒的电影人道主义的典范。

① 参见高维进《中国新闻纪录电影史》,第11页,中央文献出版社2003年版。

② 《明星影片股份有限公司组织缘起》,上海《影戏杂志》第1卷第3号,1922年5月25日。

③ 郑正秋:《明星未来之长片正剧》,《晨星》杂志创刊号,1922年。

④ 郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第2期《小朋友》号,1925年6月。

爱情与婚姻：传统的叙事伦理

有影像资料存在的中国第一部爱情电影《劳工之爱情》(明星公司),在电影史上很早就打出了所谓“自由恋爱”的大旗。这部由张石川导演、郑正秋编剧的《劳工之爱情》,拍摄于1922年,是迄今我们能看到的最早一部国产影片,堪称中国电影史上“经典中的经典”。这部影片又叫作《掷果缘》,它讲述的故事,即便在今天看来仍然相当有趣:改行卖水果的郑木匠与祝大夫的女儿相爱。但祝大夫表示,郑木匠需要让他生意变好,才同意让他娶自己的女儿。无奈之下,郑木匠急中生智,把俱乐部的楼梯改成活动式,从楼上摔下来的地痞流氓不得不到祝大夫的诊所里看病,祝大夫一高兴,就答应了郑木匠和女儿的婚事。

对于这部影片的历史地位,我在接受《北京青年报》记者采访时曾表示,“《劳工之爱情》是中国电影起步阶段的集大成者。它反映了中国电影先驱们对电影艺术的探索,而在特写、全景和不同景别的运用表明他们的技法逐渐成熟”。由于张石川和郑正秋都有戏剧工作经验,所以我认为该影片“很有观众意识”。但是现在看来这些还没说全。《劳工之爱情》讲述底层爱情的故事,女性形象始终都处在文化和表现的边缘位置,而故事讲述的青年男女恋爱婚姻非常传统,一是那时的社会有门第之别,它是用喜剧的方式呈现底层小人物的爱情故事和他们的自由主义伦理学。二是明显演绎“儿女婚姻,为父母之责”的观念,总之是主婚之权,在于父母,而且是父先于母,在男权传统社会,这是一个原则。古人云:“婿有廉耻,不当自言娶妇为主人,故必父母主之。无父母,又无诸父兄,师友主之。”这个顺序是不能乱的,不仅事关责任,而且关乎廉耻与道德、伦理。所谓“男不自专娶,女不自专嫁,必由父母,远廉耻,防淫佚”^①。这个

^① 陈鹏:《中国婚姻史稿》,第327页,中华书局2005年版。

父权社会与菲勒斯中心文化合理性，仿佛是不能质疑的。

1919年“五四”运动后，尽管逐渐走出封建牢笼的中国，开始渴望自由、民主，在爱情、婚恋观上也比较渐趋开放，但在当时的社会，大多数人的自由恋爱仍然遭到了封建传统的打压。一些影片再现了当时炎凉世态和真实背景。一些主张电影艺术“表现人生”、“批评人生”、“调和人生”的电影人，也在这方面有不少努力。像在1924年3月拍摄的影片《弃妇》（长城公司出品），描写的就是一个要争取独立的妇女被社会恶势力迫害致死的悲剧。这部电影是侯曜根据他的同名舞台剧改编的，由李泽源导演，提出了“妇女职业问题”。它描写一个豪门家庭的媳妇（王汉伦饰），被有外遇的丈夫遗弃后，便带着自己的随身丫头，踏进社会自立谋生。她找过不少工作，后在一个书局当学员，受到经理侮辱。她的丫头进学校读书，也因出身卑贱，遭到歧视。她觉悟到今天的妇女，一定要争取自己的社会地位，于是便参加了女权运动，当上了女子参政协会会长，做了不少工作。这时，她原来的丈夫企图同她言归于好，被她拒绝了。她丈夫恼羞成怒，便勾结劣绅来破坏她的工作，诬告她是逃妇，是乱党，迫使她隐居起来，但她又遭盗抢，最后惊吓成疾死去。该影片被认为触及到了当时女性的生活遭际和不平等的社会地位。尽管当时舆论界有疑问（一个离家出走的女性，结局只有这一种吗），感到对女性形象表现应该有更公正的结局处理和对待，但是，女性的自我意识张扬、女性的身心解放，毕竟需要联系历史与传统的架构和男性主体社会的现实。《中国婚姻史稿》中谈到夫妇解除婚姻关系时这样叙述：“惟依古礼法之原则，离婚之权，实属于夫，故从夫方言之，称离婚为‘绝婚’，或‘决’，或‘决绝’，或‘弃’，或‘出’；而被离之妻，则称‘出妇’，‘去妇’，‘弃妇’。”^①“弃妇”这个称谓就表明了男性对女性的暴力和强权，作为被“绝婚”的弃妇，即使想自立也不能肯定为自身赋权。

① 陈鹏：《中国婚姻史稿》，第589页，中华书局2005年版。

《新青年》1918年6月刊登“易卜生专号”，形成了易卜生介绍和翻译的热潮，胡适的《易卜生主义》、袁振英的《易卜生传》以及周瘦鹃、潘家洵对易卜生戏剧的翻译，在那个时代非常有影响。潘家洵的《易卜生集》在1921年和1922年问世，更推动现代作家围绕易卜生思想中提出的问题进行激烈的争辩、深入的反思，并在自己的创作中做出了相应的反响。在易卜生的影响下和对中国现实的观察中，鲁迅、叶圣陶、冰心、王统照、许地山等“五四”作家通过大量的创作，来反映关于人生、恋爱、家庭、儿童和女性命运等“五四”时期人们面临的种种问题。“五四”作品中出现了许多类似易卜生《玩偶之家》中的“娜拉”那样的“叛逆”女性。有代表性的诗歌中的女性如田亚梅（胡适《终身大事》）、戏剧中的如曾玉英（熊佛西《新人的生活》）、卓文君（郭沫若《卓文君》），小说则有子君（鲁迅《伤逝》）、梅行素（茅盾《虹》）等。至于电影，主要的代表就是吴芷芳（侯曜《弃妇》）以及《桃花泣血记》、《南国之夜》中的女主人公。这些叛逆女性的出现，集中反映了“五四”一代知识分子对当时妇女打破传统的限制的爱情、婚姻与命运的关切。

消费与解构

反映在早期中国影片中的女性形象，一是民族传统美德的承载者与劝喻者，二是人生与身体的反抗者，三是传统的变奏与挑衅者。女性人物形象，大都体现出一种多样性。但是，过分执著于男性文本的影片，往往弥漫着商业化色彩，甚至有时候还充斥着纯商业和无聊的主题。

1926年，商务印书馆影戏部改组为国光影片公司，原因是董事会考虑到影戏部“所制片片，难免有与教育本旨稍忤，另组公司，可以免去外界诘责”^①。

^① 参见程季华主编《中国电影发展史》第1卷，第40页，中国电影出版社1981年版。

同样是在1926年,有一部影片叫作《马介甫》,本来是部教育影片,但用简单的因果报应来结构故事,不仅显得偏狭,而且落入浅薄、俗套的方式,所谓“有益社会”、“大有功于世道人心”,在商业与消费第一的前提之下,也就成为一种转瞬即逝的社会学价值。周瘦鹃在《〈马介甫〉琐话》介绍说:“吾友瘦菊。从事电影事业。历有年所。很想编些有益社会的影戏剧本。借着银幕之力。感动观众。他在搜集材料时。便瞧上了这部马介甫。因为马介甫不但是描写一个悍妇和一个懦夫。偏重于家庭方面。并且也是一部绝好的义侠戏。但看马介甫的所为。事事都带着义侠之气。而在他个人身上。并没一丝权利可言。这种人格。最足使人效法的。扮鬼的一幕。只收一时之效。终于全功尽弃。这可以破除迷信。而使人感觉到神道设教的不可恃。末后借一个蛮横不可理喻的屠夫。来收拾那泼悍不可理喻的悍妇。恰好给‘强人自有强人收’一语作一铁板注脚。使大家知道因果循环。报应不爽。以此类推。便可教训我们立身处世。万不可为非作恶。种甚么因。收甚么果。报应来时。谁也不能逃避。”^①像这样劝善惩恶的电影剧作,不能简单地认为就是大有功于世道人心,影片讲述一个道德化同时又具有商业色彩的故事时,在批判与清理男性中心之环境的同时,却在变相推崇着批判对象的价值观。这种悖论的出现与当时逐步兴起的电影的商业主义风潮也有很大关系。

在《良友》杂志的封面人物中,基本上全部是女性人物,在这些女性人物封面中,电影演员约占了三分之一(32位),而陈云裳、严月嫔、李绮年出现三次之多。在1935年第101期杂志上,以四个版面刊登了中国电影女明星,甚至还附广告:“本公司最近印行之中国电影女明星八册,出版后大受欢迎。”女演员的风行,与明星被娱乐化并成为观众及读者的消费对象,与电影的市场化和消费特性分不开。有人就说过:“电影不仅是第

^① 载《〈马介甫〉特刊》,大中华百合影片公司,1926年7月22日。

一个伟大的消费时代的伴生物,而且是一种刺激性的广告,也就是一个重要的刺激性的商品。”^①确实,明星是观众关注的中心,明星不只是一个表演者,更是魅力的化身,时尚或类型形象的代表。明星的魅力,“并不能用个人独特的吸引力来解释,这种魅力应该是明星所象征的特定意义。明星的形象构成一系列意识形态上的意义符号”^②。

显然,这是一个娱乐的平民化的时代。电影在一定意义上也合乎理性,塑造着社会气氛,改善着人们的精神面貌,调动大众观影兴趣,丰富着平民的日常生活。更重要的是,通过叙事,它创造着新的思维和理念,寻求有意义的价值,并最终改变了电影。

易 装

1936年方沛霖导演了《化身姑娘》。这部由“艺华”拍摄的《化身姑娘》,由当时的女红星袁美云、周璇参拍,一举俘获了主流观众和媒体的想象力。这部影片在这一年的6月拍成上映。作品描写一个侨居新加坡的富商,生了一个女儿,因祖父重男

① 麦克卢汉:《理解媒介》,第359页,商务印书馆2001年版。

② Richard Dyer, Stars, London: British Film Institute, 1979.《良友画报》第88期刊登了两版张白鹭所作的电影人物漫画,将当时的主要电影明星涵括在内。有意思的是,呈现在读者面前的明星全然没有平日里星光熠熠的端庄姿态,而是以变形的丑态出现。如阮玲玉竟笑着说:“你们别看我这风骚的样子,以为我是个娘儿,要晓得我还没有结婚呢!”黎明晖向着“长脚鹿”说:“大令,我这套结婚礼服够不够漂亮?”胡蝶在南京接到封钫奸团的恐吓信。胡萍被翻出了在长沙做女招待的底。所谓的标准美人徐来大呼:“假使我有一晚不跳舞,我就活不成了。”陈玉梅则做了一个电影皇后梦,被窝里竟然躺着一个猥琐矮小的男人。……第87期《电影明星之今昔观》的一组图文稿件,其中说被包装者如陈玉梅,“绰号‘老板娘’的陈玉梅,同时又有‘俭约明星’的美誉,今年起,她再多上了一个电影皇后的荣衔了”。失落者如阮玲玉,她“怡和陈玉梅的命运相反,五年前以主演《野草闲花》、《恋爱的义务》等片子出名的阮玲玉。现在仿佛要给人遗忘了。有人说,玲玉还没有消逝了她的青春,可惜的是她所投靠的影片公司老板太过于忽略了她的命运,没有给她举办过什么选举”。还说:胡蝶“由平民擢升为皇后,现在又由皇后降为平民”,胡蝶的命运“是操纵在公正的观众们的手里呢?还是好歹听诸大小报章刊物的播弄呢?”参见刘永昶《大众文化认同与消费主义策略——论〈良友画报〉的电影栏目叙述》,《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》,2008年第2期。

轻女，富商就拍电报说生的是男孩。18年后，祖父要见孙子。于是孙女化身男装归国。不料被表妹爱上，而自己也爱上一位少爷，少爷却爱上了另一位小姐。化身姑娘因新加坡女友来访，恢复女身出游，被那位少爷看上，穷追不舍。这一出闹剧最后以化身姑娘的母亲生下男孩，老太爷喜得孙子，皆大欢喜而结局。剧中描写同性爱、异性爱，愈演愈烈，真真假假，真假难辨。影片中有三类形象，或为合乎性情的温柔素朴型，或是感受生生死死的美丽智慧型；或者就是在主流内外穿行的易装博弈型，不乏想象与幽默方略。在这之后，《化身姑娘》接着拍出了续集，甚至拍了第三集、第四集。

影片中由女演员的易装作为影片主要叙事情节。一是对性别的视觉表征的跨越，女扮男装，很帅，构成一种视觉化的影像呈现；二是袁美云的性别易装，充满一种愉快的气氛，这样一道风景，构成对社会性别角色既定气质的跨越；三是商业娱乐电影和传统叙事原型（梁祝故事）的接合，构成特殊的叙事走向及相应的类型化策略。四是性别是一种社会话语建构的产物。朱迪斯·巴特勒的性别表演理论隐含着这样的观点，即，所谓性别，只是一种“模仿”，一种“表演”。作为一个男人或一个女人是“将一种持续的扮演当作真实的”。

1941年沦陷时期的中联公司拍摄了《良宵花弄月》，是另一种易装：清心寡欲的姐姐穿上了妹妹的时髦衣裳，看到镜子里的摩登女郎形象，感受到了一种虚荣与乐趣。影片中的丈夫唐先生（刘琼）由国外留学归来，虽有贤慧妻子（淑芳——陈云裳饰），温柔体贴，但已不满足于其“旧式”，对同样由国外归来的时髦活泼的小姨想入非非。在“二妻论”的唐先生眼里，姐妹俩互为对方的影子。妹妹让容貌相似的姐姐打扮成自己的模样，“耍耍”姐夫。经过试情，姐夫带妹妹（其实是姐姐）来到七八年前与姐姐定情的花园“换换环境”。而小姨的卧室里，在挑逗性的面孔和身体面前，袁终于止步，幡然意识到自己的错误：“我错了，我爱你姐姐，不能做对不起她的事；我爱露茜，不能让她

有个不名誉的父亲；我爱你，不能让你毁灭了你的前程；我爱我自己，所以不能做我不应该做的事情。”克服焦灼难耐的心，终止诱惑游戏的同时也结束了男人的幻想，每个人各安其分：道德责任的承担被重新放回到男人手中，女性只是他们思想的参与者和接受者，甚至是其道德抉择的承担者。

朱石麟谈到他拍摄的影片时，曾这样说：“在中联刚成立的时候，有许多题材大家都不敢拍，像涉及政治的，阶级的……总而言之，凡是稍为硬性一点就都在各自小心之下不拍，于是导演们便没有办法中求方法，大家都倾向爱情片子方面去，里面所讲的，也不外乎家庭等的问题，所以在无可奈何之时，我们只求无过，而不求有功了。……虽然，现在剧本都有限制的，但我想，至少自己可以放一些东西在里面——就是自己对于该片的主观。使观众们看过后，任何人脑袋里，至少不是没有一点点利害关系，而能够带一些甚么跑出戏院。”（《朱石麟先生对谈——制作倾向及其他》，《新影坛》第5期，1943年4月）关于《良宵花弄月》一片，他不少地方有自身的生活经验的投影。他自己有两个妻子，都是他古文老师的女儿。他编导这部影片，也可以说是有感而发。但更多是表达无法表达之事：他的否定性的认识与体验。他自述他影片的题旨：“……在目前上海社会中，有二个妻子的男子实在是太多了，当局者看远一点，当然应当要改革的，我这部戏就是给他们一些讽刺，他们不应该有这样的思想——就是希望家中有一位老式的贤慧太太，而出外有一位善于交际崇尚摩登的新式太太。这样的事情非但社会上多得很，即使我们的电影从业员又何尝没有，个人便是一个错误者，我感觉到这种事情，更不应当在现在的社会上存在。”（同上）影片在追求娱乐性之外，试图向父权制发起挑战，将女性视野扩展到更为广泛的文化领域。一方面，影片向好莱坞寻求并借鉴叙事手法与结构技巧，非常流畅地讲述一个好看的故事，将好莱坞电影中的男权中心主义所体现的对女性的占有、获得和欲望的满足，演绎、表现得淋漓尽致；另一方面，影片

把这一个带有矛盾冲突的故事建立在儒家的人文理想,放到为家庭和爱情献身的女性的坚忍品格的颂扬、弘扬上来。男性社会价值既得到承认,心灵得到抚慰,女性对男性的情、义以至恩,以至女性主体人格,又得以呈现。坚忍、忠贞、奉献,“侍奉公婆含辛苦,糟糠之妻不下堂”,还有寒窑苦守、美妇地寒、姊亡妹续、万里寻夫、乱世动荡而屈事终身,成为社会与传统文化中的至高价值。重情、重义,存理灭欲,既体现中西男权主义价值观的区别,又具有着特殊的时代社会内容,将触角伸向了文化的偏执,与中国电影伦理片的特殊性联系在一起。

从伦理到宣传:左翼共名的流风蜕变

在男性社会中,男女怨旷,吉凶会集,女性的感受是细密的、无处不在的。但是放到影片中进行表现,又发展出一种以研究妇女经验为基础的新模式。1930年代,中国的社会在运动、在变化,日本军国主义者恃强而掠夺,战争打开了混乱的闸门。《女儿经》等影片表现的女性的生存现实,着眼于关于人性恐惧、渴望和理解,几乎成为一种艺术表现的惯例。《女儿经》通过一个同学会式的家庭宴会,让女主人与她以前的女同学分别讲述她们不同的生活、感情经历,从不同的侧面与视角展现出那个时代女性所面临的人生情状、问题与困境。第一,是女性所经受的性压迫和妇女的历史与现实境遇、境况。女人恋爱、结婚生子,似乎就没有什么故事,套用马尔克斯的一句话就是:“他们结婚后的一切就不再是令人感兴趣的文学素材了。”《女儿经》中的严素、宣淑和一群女性走上高高的台阶来到胡瑛聚会的客厅的门厅后,银幕上是一个呆板的方形的框子,隐喻明显,像是走进一个性别规范的男性社会,沉重而让人窒息、迟滞。第二,两性间的战争宣言。宣淑的男人要她不要得福不知,还带有侮辱性地说:你自个拿个镜子照一照自个的脸!但是,宣淑这样的女性,也是人,有自己的尊严。用她自己的话

说,是:“我还是个人,我还要尊重我自己!”第三,对女性主义意识形态的反思。一是对“女性凌驾于男性之上”的表现和反思。影片《女儿经》中的严素用手段对付男人,牢牢抓住自己有些花心的丈夫,代表了女性群体的声音。二是片中的高华,在家是男人的玩物,在外则忙于为女性、为妇女解放呼吁,甚至她在家里随意地打骂女佣、对自己的妈妈也颐指气使,出外也与年轻男人谈情说爱。反映以女性解放者自命,但却仍然与父权意识形态认同的现象大量共存的现实。三是不顾女性自身的尊严的徐莉和一味沉迷于赌博的徐玲,都是女性的负面形象,不足效仿。第四,希望超越上面的这几种现象,使两性间的战争,向“消除统治思想和性压迫的斗争”转化,并进而进入对男性的性别与社会的甚至是左翼共名式的批判与表达:“我的命运注定了要在暴风雨中找生路的!”“我们女人的命运是一样的,外边的雨虽大,但里面未必是安全的。”片中的朱雯和夏云,相信自食其力,在男性统治的社会可以通过斗争和独立工作来获得自己生存的权利,但最终却举步维艰,屡屡受到打击。胡蝶扮演的女主角胡瑛同情革命,救了革命党的囚犯,同时得到他的丈夫高国杰的理解和支持。走出小家庭,走向广场、社会,拿起社会批判的武器,对于女性来说,才是最重要的。《女儿经》拍摄于1934年,是明星公司在郑正秋的提议下拍摄的一部由全体男性导演合作的集锦有声影片,剧本由夏衍、洪深、阿英等多位编剧联合完成,《女儿经》共分为8个故事,程步高、沈西苓、张石川等分任导演,而演员的阵容则包括胡蝶、赵丹等著名影星,影片虽说是明星公司的倾力之作,又暴露出它的人为性质和强权色彩。《女儿经》看上去当然不是商业的、平庸的,显出它作为男性叙事者在精神上的非凡的优势的一面,在影片的系列影像符号和电影技巧中,隐含宣教色彩的男性文化观,是相当明显的。

其实,早期的中国电影,从一开始即担任着教化和宣谕的功能。这是它的潜政治学。到30年代初,电影主流遂由教育论向宣传论转变,画面加解说是最直接的简单化的处理现象,大

多是在内容层面和艺术表现层面不同发展路向的过程中,开始展开对电影多种价值功能的探索。这就成为电影宣传发展空间的起点,性别表现、女性的社会形象,与有效传达创作者代表的国家意志,以至成为政治宣传的工具,也就有了连结点。我们来看看1937年由联华公司摄制的另一部集锦式影片《联华交响曲》。

在这部由8个短片组织而成的影片中,第二、第六个影片分别是《春闺梦断》(费穆编导)和《鬼》(朱石麟编导)。前者描写两个女人的几个梦,梦的情节指向性明显,国难当头,做梦也抗日,表现抗日的民族主义意识的觉醒。《鬼》则是表现一个女孩总担心有鬼,隔壁男子觊觎其美色,夜晚装鬼,逼得少女去他家过夜,遂将其奸污,女孩最后醒悟,认为那隔壁的人才是真正的鬼。就像《狼山喋血记》以寓言的手法表现出当时中国的抗战情势和意义一样,《鬼》也体现出编导具有强烈的现实针对性的叙事过程与倾向。早期中国电影之中有三类女性形象较为彰显突出:一是传统文化人格的体现者;一是革命者和奉献者;一是外族入侵的抵抗者与批判者。很显然,这两部短片表现的女性形象,正属于第三类。这种“新女性电影”及其隐喻性所指,是其令人颤动的力量所在。

在特殊的时代与历史社会环境里,电影的宣传作用当然存在。人们无法想象故事片或任何种类的传播作品没有宣传作用,不努力寻求理解和改变人们的观点。电影既应该被看作一种宣传媒介,那么当它公开面对事件,就需要挺身而出,直接公开或隐喻表现主题。

作为一种左翼共名,1920年代,列宁发表的一番关于电影的谈话,代表了左翼思想对于电影的关注。列宁在1922年初与人民教育委员阿纳托里·卢那察尔斯基讨论电影问题时指出:“在所有的艺术中,电影对于我们来说是最重要的。”^①在中国抗战的形势,许多电影人也逐步意识到了电影这种新兴传媒在对

^① 参见埃利克·巴尔诺《世界纪录电影史》,第51页,中国电影出版社1992年版。

内和对外宣传方面的重要作用。把战时宝贵而有限的资源投入到这种新的宣传形式上,人们也都认识到电影这种传媒在进行有力的、群众性的政治宣传方面所具有的明显潜力。而且,对于电影宣传威力的新的一致认识,不仅影响着一个国家人民的观点、态度、情绪和行为,而且,在某种意义上,也打破了不同政治文化之间原有的鸿沟。

可以说,当一个电影人在对故事进行铺陈,对人物做新的描述,将自己的想象呈现出来的时候,传统文化、消费文化与政治文化互动作用下的女性,就充分展示出电影创作对于性别和历史的多元、多维的意义,从教育手段到社会工具,从作品到产品再到宣传品共存,女性的身心解放和国家、社会、时代的自我意识融为一体,对“他者”、对“自我”和对“社会”的认识相互交织,电影人和电影中的女性的形象要担负的责任就不仅于此了。指涉女性的最好的宣传,和女性生命与情感体验结合,让被女性对象沿着作者所希望的方向行进,隐蔽性、务实性以及灵活性,成为其最大的特点。

上世纪战后时期的中国女性在经历了自由恋爱的冲击后,女性的理想化标准被打造成温容可爱善良的母亲或妻子的形象,一方面,她们愤恨内战,在那天下滔滔,不归于杨则归于墨的情形之下,落于一极狭的夹缝当中,并走向自己的悲剧性的宿命,如《一江春水向东流》等影片中表现的女性疾苦与命运就很可能说明问题。另一方面,她们通过自己的努力引与为婚,开始面对婚后生活中之男女平等皆得胜流的境地,只是,如何在婚姻中继续维持爱情,平等对话,引婚姻以为荣,成为她们生活的目标。如影片《关不住的春光》、《遥远的爱》、《太太万岁》、《丽人行》等,这些影片中的女性形象变得高明慈笃,意识到男女平等对自身发展以及自己的婚姻的重要。除此之外,这个时期的电影开始解读女性人性的一面,如影片《小城之春》,诗意地反映了女人在面对欲望、爱情和理性时的取舍、旷怨和游移。同时表现出灭欲存理、发乎情止乎礼,一切围绕男权中心的“夫

为妻纲”，贤良女性形象在新的形势下有了新的社会内涵。

最后，回顾早期中国电影的女性形象建构过程，我们可以得出如下几点结论：第一，早期中国电影史的女性的形象，留下许多余韵与想象。德国学者闵斯特堡在他发表于1916年的专著《电影：一次心理学研究》中说，电影是一种“心理学游戏”。确实，从一定意义上说来，电影不存在于胶片上，甚至不存在于银幕上，而只是存在于把它实现的思想中。早期中国电影女性的性质与意义，寄寓其中。第二，对于中国电影中的女性的社会形象而言，显然不仅是女性性别集体经验的表达，而且更是一种建构；它们是女性意识和身份的汇集，更是作为一种异质的男性身份的意识贯注与投射。女性意识与道德判断、伦理规范往往是融合为一的。第三，早期中国电影，寄托儒家的人文理想，体现了男权中心意识形态和欲望对象的伦理内涵。早期中国电影的女性主义既是一种教育主义，也是一种伦理理想。无论是为家庭、为爱情，抑或为社会献身，更多的是体现为一种明显与西方男权主义价值观不同的性别观、情义观与生命观。第四，从早期征求、招聘女演员，现存最早的影片《劳工之爱情》到《太太万岁》、《小城之春》，都说明，男性导演和男权中心社会共同塑造下的理想的女人总是在最确切地体现“别人”的人的同时，开始呈现自己的思考和想象力。由“女子出嫁，夫主为亲，前生缘分，今世婚姻”的传统观念的作用与影响力之大，亦足见当时此种观念和传统传播之广，入人之深。只是，与最初电影表现不同的是，走过将近半个世纪，如何使自己生活成为健康生活的状态或操作方式，已成为早期中国电影中的受钦重的女性寻求有价值的生活的聚焦和中心点，在银幕和生活中，她们已经逐渐学会了用自己的身体、思想和心灵来表演。

（作者单位：中国艺术研究院影视艺术研究所）

中国电影中的女性银幕角色演变研究

周 星

在电影《花样年华》放映前后的市场反应中,最引人注目的显然是角色所穿的“旗袍”。在广告和大众共同谈论的话题中,都把旗袍作为女性妖娆和身体意识的体现。在《色戒》中,身体的暴露尺度和性爱场景再一次把对女性的责难聚集起来,使关于女性角色的话题再一次在影像中被强化。于是,如何看待电影中的女性角色及其时代变迁的意味,就是一个需要探析的问题。

一、女性银幕角色研究的背景思考

我们常常认为女性需要特别的拯救,这是因为女性长期以来遭受到不公平的待遇。社会历史的千变万化曲折地影响着女性角色意识的形成,我们需要超越默认的事实而探究内质和原因。

常态的女性研究都根源于人类试图平衡男女两性的差别。但如果荡开思路看,性别只是人类作为种群角色分工的差异性自然呈现,从生物学的意义上说,性别是繁衍的产物,但同时也是人类的根本差异,没有性别的差异也就没有人类的长存。但

实际上,生物学意义上的差别被忽略而社会学意义上的性别被放大,女性角色的意义不断被阐释发掘,这是人类社会角色看待中首先需要注意的现象。

在性别注意有所偏重时,就产生了另外一个重要问题,即性别被差异性认知的问题。男性的角色顺理成章,即便在身体科学上男性都没有成为被特别研究的对象。男性标准的不言而喻的合理性,实际上成为笼括一切人特别是女性的不合理性,凸显女性存在意义的女性研究也就有了特别的意义。更深入一层的意义是政治意识上的女性索解。曾经流行一种观念,即女性是应该和男性一样承担生活角色和社会角色,于是女性的性别意识被尊重或忽略都成为关乎解放的大问题,女性研究的主题最终就落实在社会解放和意识形态解放上。实际上,女性在中国始终是作为社会角色和社会解放的衡量标尺的,女性的银幕形象也成为中国电影有迹可循的对象。这样,女性研究的价值更在于承担宏大的社会解放意义上,或者是满足不懈的心理探寻意义,银幕形象的折射就是社会心理和社会意识的表征。

聚焦女性的研究,有可能将女性和男性作为一个没有任何差异的性别角色来看待。但问题是男女两性本身天然地就不是没有性别差异的,忽略性别差异造成的社会承担角色的差别,本身就是一种偏执。我们的研究,不是没有矛盾的。但我们不是站在柏拉图认为的艺术世界是第三性的基点上,当然,也绝不是站在男权至上的立场上,祈求更为务实完善的现实世界的合理性才是我们的目标。我的电影女性研究的目标其实是有限的,即透过影像看现代观念和现实社会对于女性把握的差异和得失。

看看现代意识下的平面广告以及活动影像,女性袒露的诱惑无处不在,吸引着男性甚或女性的注意。其实,在男女两性中,都拥有一个女性是美的承担角色的意识,美被毁灭的中心议题,就构成对于影像美丑的判断。如《新女性》中的王博士,

最初是一个女性美的仰慕者,态度矜持,但后来凶相毕露,鄙夷女性。这种变化,激发起人们对于美丽被摧折的愤恨之情。总归起来,中国电影中的性别关系颇为复杂,如在《一江春水向东流》中正反女性多仰慕男性却实际上支配着男性情感,《十字街头》中部分显露女性对男性的期盼和依恋,《小城之春》中周玉纹对章志诚的渴望如此强烈地主宰着情感的走向,而从《天明》、《小玩意》到众多作品,女性又作为被关注仰慕追求的对象,延及到现代的《无劳工》等作品,的确改变了女性被动的局面,但这最后提到电影所表达的其实是女性优裕无聊后的自我折磨。中国电影女性意识的演变,折射出现实中女性价值观的变化轨迹。

二、早期银幕女性形象的变迁

在中国电影中,女性角色的变化显露着社会角色、家庭角色和性别角色多重交织的命运。我们从百年中国电影的最有代表性和社会影响的创作中,可以看到女性角色演变的清晰轨迹。中国电影的前40年是确立社会阶级判断与批判等级差异的阶段;中30年是建设平等性别观而忽视性别差异的阶段;后30年是强化女性意识而得失互见的阶段。总体而言,20世纪30—40年代女性更多显现为社会屈辱承受者和道德拯救者的角色;50—60年代的女性,似乎增多了情感惑乱者和责任造就者的角色意识;80—90年代的银幕女性增添了个性执迷者和精神困惑者的表现;21世纪的银幕女性越来越呈现坚韧承受者和无力救世者之间的复杂意识。

(一)30—40年代:社会屈辱承受者和道德拯救者

从20世纪20年代初期的《孤儿救祖记》开始,女性逐渐成为银幕上艺术表现的主要角色,其性格命运开始得以凸现,这是社会进步的表现。电影中,女主人公遭到顽劣男性的诬陷,而家人听信谗言,逼其带着遗腹子离家。最终,她成为造就诚

实善良下一代和以道德教化揭破恶行的受表彰者。《孤儿救祖记》的故事富有历史意义,这一故事确立了中国电影女性形象的基本特征,即既是蒙冤生活的受侮辱者,又是品格高尚的道德救赎者,影响深远。

摄制于30年代的《姊妹花》中的母亲和大宝是这一类型的延续。影片中的姊妹性别相同,相貌相同,但在阴差阳错中落入不同的社会阶层,因而有了完全不同的命运。居于上层者尊荣却蛮横,而低贱者却有高尚的道德情操。大宝精神上忍辱负重的道德感化效果,是影片感染人心的重要因素。其实,这是创作者对屈辱而高尚、高傲却卑劣的社会极端判断的无意识显现。这样的观念,似乎在情理之中,却是阶级分析的道德化,是传统的“为富不仁”、“无商不奸”等观念的表现。30年代中期以苦难承担者著称的《渔光曲》中,姐姐的悲感形象打动了无数人,缘由还在于柔弱多姿却生逢不幸,从而赢得了观众的同情。而经典默片《神女》中的阮嫂,受压迫最巨,屈辱最深,忍受非人遭遇却可以为孩子清白做人舍弃一切,她的命运无比不幸,道德感染力也因此达到顶点。影片《新女性》中的女主角韦明,是在北京受到“五四”民主自由思想影响的新女性,她曾追求婚姻自主,看重自食其力,毅然冲出封建家庭,与心爱的人结合。但三年不到,丈夫抛弃了她,为了独立,她把襁褓中的孩子托付于姐姐,拒绝费尽心机追求自己的王博士,生计无着落,房费饭钱无法支付之时,女儿又重病染身,巨额住院费无处筹借,她走投无路被迫要去卖一次身以筹资,竟然遇上嫖妓的王博士,挣扎逃脱。在女儿死去,她吞下安眠药意图辞别人世又被抢救过来时,却看到报上已经登出“女作家韦明自杀”的消息。最终没法逃脱恶势力重重的罗网,这是韦明之死所要证明的。围绕一个女性的命运,影片揭露了社会黑暗现实的可怕,它不仅仅是恶棍王博士之流的强权威逼,也不仅仅是生存无门、失业压力的打击,还包括一些文人墨客和新闻媒介所制造的舆论侮辱。比之其它影片,这部电影落脚于都市文化圈的怪异背景,突出新女

性所受屈辱的精神性,因而也更具悲剧意义。30年代的《马路天使》等优秀作品中的女性也大致如此:往往出淤泥而不染,却不能拯救自己 and 他人,悲剧的命运和悲剧的精神缠绕在她们身上。

40年代出色的《一江春水向东流》,其女主人公素芬的道德操守和悲剧性格是非常能打动人的。她从一个纯洁善良的有所希冀的姑娘变成饱经时代风霜的悲剧女性,国破和家亡在女性的精神残败和身亡殒命中得到直接的呈现。她的善良温厚贯穿始终,她身上积聚的悲戚痛苦也具有时代的典型性,影片将她的善良和悲戚汇聚在一起,让如此真纯的人格理想毁灭,是对时代力透纸背的控诉。

另一个女性典型是《小城之春》中的周玉纹,她试图取得精神幸福而不得,最终以道德礼仪的正经压抑个性,化解矛盾。《太太万岁》是另一种表现,喜剧式地表现大户人家的儿媳陈思珍如何应付家庭的各种矛盾,最终完好实现家庭和美的愿望。从一开始,陈思珍就陷于家庭的琐屑矛盾之中,不仅要面对婆婆的刁难和丈夫的移情别恋,还要继续操持家务,帮助亲人,独自承受内心的痛苦。最终,她的隐忍和诚心,使丈夫唐志远改邪归正,回心转意,成功地维持了大家庭的完美,从而印证了世俗的苦尽甘来的理想。

(二)50—60年代:责任造就者和情感惑乱者

这是就新生电影期女性形象的错杂表现而论的。新中国电影以创造新时代英雄和旧时代人物只有走入集体事业才能有前途作为基本主题,由此塑造的人物形象有明确的承担历史责任意识,而在情感把持上却不免迷乱惑众,如《柳堡的故事》、《我们村里的年轻人》、《战火中的青春》、《红色娘子军》、《青春之歌》、《李双双》、《早春二月》、《舞台姐妹》等作品。林道静、吴琼花、陶岚等处于旧时代在挣扎前行的女性形象,其精神世界都具有上述特征。她们试图挣脱受歧视的女性悲剧命运,但无论是结婚离婚(林道静)、为奴抗拒(吴琼花)还是求爱弃爱(陶岚),女性如若游离于大时代革命洪流就会一无所成,就不

能改变其悲剧命运。她们的迷惑不清总是纠缠在个人试图摆脱历史命运而不得,只有融入革命事业中才能获得新生。

这一时期讲述女性情感故事的影片是稀缺的,《柳堡的故事》是一个例外。影片描写了1944年新四军副班长李进与房东姑娘二妹子相爱的故事。本片以战争与救大众出苦海为叙事内容,但真正的重笔在抒写情感,大力张扬爱情与事业的互促互进。本片在表现战争年代的情感冲突时,没有脱离开战斗与解放的主题,用二妹子受苦需解救,战士要脱民于苦海之中来呼应,使爱情描写落实在社会主题的表达中,从而使原本狭小的情感具有了宏大的意义。

《柳堡的故事》在凸显女性对于情感的执迷和对于男性的魅惑上,实属“十七年”电影少有,也因此被当时的人们难以忘怀。同样,《上甘岭》中的女卫生员,圣洁护佑,抚慰受伤战士的心灵,充分显示了女性的情感价值。无论是有意还是无意,这一时期少量的电影遮掩不住对于情感饱满的女性的颂扬之情。

这一阶段表现女性的奇特作品应该是《我们村里的年轻人》。这部影片以爱情为叙事主线,直率而真实地表现了政治化时代的青年对爱情的渴望。影片不遗余力地表现情感的分量,最为典型的是开始的段落。银幕中心是众男性正在嬉闹,金迪饰演的孔淑贞唱着“樱桃好吃树难栽”轰然登场,快乐地掀开了女性情感刺激的序幕。编导以画面表现的女性情感的那份真实,起到了先声夺人的艺术作用。中国式的音乐衬托,古诗中的侧写手法与人物内心世界的刻画都很出色,由此从一开始就让全片充溢着青春热烈气息。接着展开的故事是成立突击队,报名时遇到冷场,又是孔淑贞带头打破尴尬,招引众人为了她而争先恐后地报名,异性情感在此起着重要的催发作用。尽管影片多少留下了诸如成立人民公社等时代的痕迹,但编创人员以欢快的情感戏,掩盖了那个时代的历史真实。

这一时代的政治意识形态限制情感魅力,使银幕女性成为双面形象,一方面是被动的情感惑乱者从而贬抑成为需要被诱

导成长的教化对象,另一方面又要担当感化男性慰藉心灵的责任。《战火中的青春》、《李双双》等所表现的不同历史时期的女性形象的价值也正是如此。

三、改革开放后银幕女性迁变认知

(一)80—90年代:个性执迷者和精神困惑者

这是中国电影高潮时期所带来的变化的结果。随着中国电影艺术观念的开放,在《被爱情遗忘的角落》、《人生》、《青春祭》、《野山》、《天云山传奇》等出色的创作中,女性成为个性性格表现的对象,她们的精神求索特征更为鲜明。

首先应该提到的是在当时被议论不休的《乡音》。影片中,楚楚动人的传统女性陶春,有对家庭的依恋、对丈夫的“我随你”的依从和对孩子的慈爱,其小鸟依人(夫)和善良温柔是千百年来中国女性传统品性的凝缩。影片借打破古老乡村宁静的火车所代表的现代文明,来对比她失时的守旧,却更让人对陶春的美德产生隐隐怜惜疼爱之感。导演的初衷是试图批评妇女依附男性,而创作的实际效果却让人沉醉于陶春之美而减弱了现实批判性。但值得庆幸的是,影片在诗意表现中提供了思考现实存在和理性矛盾的可能性,使影片达到了创作者未必意识到的思想深度。

同样,稍晚一点出现却一样引发社会议论的还有《人生》。影片中,主人公高加林遇到了人生选择的难题:是应当保有和温柔善良的乡野女性刘巧珍的真挚情感,由此打消走向城市的念头,拘守黄土老家,还是接受看上他的才华而横插一杠子的城市女性黄亚萍的诱惑,实现走出乡村出人头地的理想?这也是时人难以抉择的困惑。刘巧珍对情感的坚守和牺牲精神,对于人们的理性判断和情感把持提出了难题。

《人鬼情》是这一时期女性自身反思的重要作品,秋芸的家事身世造就了心理的裂缝,而对于男女两性的认识茫然,又使

她遭遇更多坎坷。在演戏的执著中沉醉,在生活的矛盾中困惑,一个承载了乡村希望的女子,在情感的迷惑中沉入对《钟馗嫁妹》的钟馗的钟爱。在秋芸复杂的精神情感中,女性意识的觉醒和难以摆脱重荷的矛盾得到集中体现。从80年代改革开放风潮中涌出的不仅是现实表现的复杂性,还有情感表现的深入性。

在张艺谋的创作中,颇为典型地表现了女性两个方面的面貌。从《红高粱》开始,在“我奶奶”的故事中,对人性 and 个性的张扬,对理想精神的表达,达到相当酣畅淋漓的程度。影像锻造的世界为千百年来隐忍压抑的人性打开了鲜活快意的天地。女性对于人性世界的认识从情感张扬开始,舒展了几千年压抑的个性。而在《大红灯笼高高挂》、《菊豆》中,压抑中的爆发和隐忍中的个性,都显示了时代变迁中的女性身心两方面的困惑。到了《秋菊打官司》,一个新时代执拗顽强的乡村女性为了尊严的奋争,凸显了社会开放后女性个性舒展的风貌。谢飞的《香魂女》中的女性形象的复杂性也值得注意。香二嫂的身上积聚了诸多的矛盾,她一方面敢于和心上人保持20余年的温情,另一方面又保持着与丈夫无爱的婚姻;一方面深受包办婚姻的极度痛苦,另一方面又拆散环环的自由恋爱逼迫她成为傻儿子的媳妇等等。简言之,她既有适应改革时代的开放性,又有作为传统家庭女性的因循守旧性。在这里,导演展示了生活的不合理性,也显露了他对现实理想失落的忧虑。

(二)21世纪:坚韧承受者和无力救世者

这是和时代变化相互呼应的。随着全球化和中国经济生活的变化,人们的社会文化生活都发生了巨大变化。新的时代和新的视野,使银幕中的女性形象发生着微妙的变化。

首先是对女性在新的生活境况中的矛盾多样的表现。以往的镜头,即便对于女性复杂生活景况与复杂心理世界有比较深入的表现,也不能做到多样的揭示,而新世纪的影像对此有更为宽阔的表现。比如《一声叹息》的现代感是明显的,也因此遭到了一些议论。影片对感情表现的分寸和人性情感的真实,

其实就在张、弛和隐、露的矛盾之间。影片中的男女,有对家庭的依恋与对情人的冲动,有对道义责任的看重与对内心渴求的不可自持,从而描摹了一幅现代生活中并不少见的情感危机图。应当承认,《一声叹息》对情感的把握是大胆而细致的,它使我们更加逼近生活和情感世界的真实。在《周渔的火车》中,女性对于异性世界的依恋和冲动被表现得更加淋漓尽致。

其次是对女性困惑的表现。在《幸福时光》等影片中,还拘泥于表现女性为了生存的挣扎,但已显露出女性从事业、生存等回归情感表现的迹象。从某种意义上说,《女人,女人》是情感与职责、人生状态与社会状态相交织的艺术表现。但这一个相当主旋律性质的创作,其着力点已经转移到夫妻之间的情感以至性爱问题上,女性夏雨虹与男性周尚飞之间的感情纠葛成为叙事的中心,他们的爱情生死、性关系的需求、婚内情感症结和婚外感情诱惑等问题,成为影片的描述对象。影片显然在一个俗套的社会主题中探究着严肃新鲜的性爱问题。因此,《女人,女人》可以看作是两性关系表现和情感探索的电影。而电影《突发事件》绝对是主旋律创作,即便如此,当女代县长吴悠向离去的原县长缓缓注目的慢镜头悠悠摇过,一丝不舍的牵挂就驻留在银幕中,一个看似官场角逐实为心理世界展现的图景,也久久印在我们脑海里。值得一提的还有《云水谣》。影片以跨海峡女性的思念作为情感的主线,几十年的世事沧桑都没有消泯其牵挂的深挚情感。对于女性生活而言,情感世界大如天的意识越来越明显了。为了美丽的感情,她们不惜以一生的代价来作坚韧的守望。

于是,优美的诗意创作也多体现在其中。张艺谋的《我的父亲母亲》在宣传上就标明诸如导演年轻时候的恋爱故事等噱头。影片中,“父亲”与“母亲”的浪漫恋爱情节简单至极,凝望、等待、奔跑构成感情接续的连接点,整个影片的诗化结构充溢着久远年代朦胧的情爱光环。一个发生在乡村的浪漫故事,渗透其间的感情脉络,让人想起诸如旧时代大上海都市中青春萌

动、家境充裕而悠闲的女孩的情感思绪——这也许就是无论是乡村还是城市的共同情感——其实也就是艺术创作者对纯洁感情的回味欣赏。而对于女性执守情感的礼赞正是创作者不由自主的心理。在现代社会中,情感日渐匮乏,人们便带着怀旧的心情,追随着影片的情感流变,沉浸在已逝感情的伤悼中,重温和咀嚼昨日情怀。冯小刚的《天下无贼》中的男女盗贼,竟然“重情守义”,尤其是女贼对于傻根姐姐般地爱护更巧妙表现了创作者对于情感呵护的渴盼。这正是时代观念催发下的产物。

令人感喟的是,女性对美好情感的坚韧守护,常常因最终的不可得而落空。如《西施眼》的故事宛如艺术化的人生梦幻的留影,潜藏其中的是对情感零落的叹赏。影片中,16岁的卖茶少女阿兮、26岁的中学教师施雨和36岁的越剧演员莲纹的情感,几乎涵盖了女人情感生活的几个重要主题——追逐、选择与固守。影片对这三个女性角色倾注笔力,予以细腻的艺术表现。在《尼玛家的女人们》中,难以抵挡的世事变迁和情感尴尬弥漫在其间。贾樟柯的《二十四城记》对三个女性的纪录式回顾,充满着女性对于往昔“厂花”的眷恋,对时光流逝的叹息。在《无穷动》、《色戒》、《左右》、《图雅的婚事》、《爱情的牙齿》等诸多作品中,守望情感的女性,也常常陷入情感的困境中。

女性世界既是电影创作不可离开的主题,也是最具有魅力的研究对象。男性与女性的交流争夺,身体语言的展示与意味,私奔与毁灭的角逐,欲望与情感的背离等等,都可以在这里找到落脚点。关于女性与影像表达的探索,其实是充满了人生终极意义的探索。男性与女性之间的战争,是永无休止的。我们的研讨,无论感性如何、理性深度怎样,无论男性女性研究者从怎样的角度进行提升,都不能不回到人类根本的问题上。女性究竟是探究社会的对象,还是作为人不断怀想的另外一个对象,需要进一步探究。

(作者单位:北京师范大学艺术与传媒学院)

灵与肉的重新建构：身体，表演，及其他

——对当代中国电影女明星“女性气质”的研究

陈犀禾 潘国美

尽管明星在当代电影产业中的作用正受到人们越来越多的关注，然而，正如詹姆斯·多纳德(James Donald)提出的，“一个更好的对其进行研究的起点应该是：并不是对电影明星在电影制作中投资回收作用的关注，而是应该从我们情感投入得到的难以计算的回报…，从对那些明星引人入胜的形象饱含欲望的注视的时刻开始”^①。因为正是对这一时刻的期待促使许多观众买票走进电影院，形成了当代大众文化中的“粉丝”现象，并构成了明星经济学的基础。而对女明星而言，其“女性气质”(魅力)如何建构和如何被接受是决定观众关注度的一个关键因素。本文将通过对当代几个有代表性的中国电影女明星的分析，探讨她们所体现的“女性气质”在当代电影中的几个基本模式。同时，本文也试图比较这些模式和以往中国电影中“女性气质”模式之间的差异和共同点，并探讨这些模式被建构的文化语境、物质条件及其当代意义。

根据吉尔·尼尔姆斯(Jill Nelmes)的定义，明星由演员本

^① 詹姆斯·多纳德：《明星》，收录于英国电影学院《电影手册》第2版，1999年版。

人、银幕角色、人格面具以及明星形象四个部分组成。^① 明星的形象包含了一个涵盖私人 and 公众、非表演因素与表演因素、隐私和公共化等内容多重关系重叠，是一种“将社会意义和意识形态加以人格化”的现象。当然，明星的“人气”和她的表演能力并不必然成正比关系。根据网上的一个调查，去年最具“人气”的明星有如下几位：章子怡、周迅、范冰冰、徐静蕾，以及2007年因《色戒》而走红的汤唯。本文将以她们为例，探讨其所体现的当代“女性气质”（魅力）的模式。

一、个案分析

（一）章子怡：舞蹈的身体

作为中国当下最具影响力的女性电影明星，章子怡的明星形象可以概括为“舞蹈的身体”。六年民间舞蹈的学习经历为她造就了优美、灵动、富有生命力的身体，作为典型的明星“词形变化”^②之一，这样的身体为章子怡的舞蹈身体奇观的建构提供了物质基础。

1998年章子怡凭借在《我的父亲母亲》中的出色表演一炮走红。在电影中她饰演的是一个1950年代自由恋爱的女性形象，其中她在山坡上奔跑的部分堪称中国电影展示现代女性身体形象的经典段落。中国古语有云：静若处子，动若脱兔。女子以静为美，这是中国的传统观念。而章子怡在这里却表现了一个在爱情的驱动下奔跑跳跃的女性，其动作中展示的是真率、勇敢、朴实、一往无前而不失女性的优美，影片用慢镜头把她的奔跑仪式化了，于是这一运动的身体状态就成为生命能量

^① 吉尔·尼尔姆斯：《电影学入门》，陈芸芸译，第273页，韦伯文化国际出版有限公司2006年版。

^② 吉尔·尼尔姆斯在关于明星的论述中，从结构主义语言学出发，认为明星所独具的“视觉符号面具”，包括面部表情、手势、动作等，是明星作为一种结构的词形变化要素。参看吉尔·尼尔姆斯著陈芸芸译《电影学入门》第六章，韦伯文化国际出版有限公司2006年版。

的影像隐喻。同样强调女性为爱情奔跑的同时期的德国电影《罗拉快跑》就体现为与此意象不同的特点：由健美的弗兰卡·波坦特饰演的罗拉在奔跑中体现的更多为女性身体的力量和强度；而身体柔软、纤瘦的章子怡在此处的奔跑却没有突出力量和速度，而是诗一般表达了对个人美好爱情的追求和向往。她的奔跑的意象堪称是舞蹈中的身体，影像手段所建构的动感身体奇观精微地展示了人物的内在性格和精神世界：真挚朴实、冲破世俗、勇于追求、一往情深。正是这样的女性身体的动感呈现，颠覆了传统审美观点中女性的静态美，从而为当代女性的气质展现进行了影像书写。

延续了这一奇观的《卧虎藏龙》给章子怡优美舞蹈的身体增添了新质素。李安借助现代化技术手段放大了章子怡身体的飘逸和灵动，同时增添了向来属于男性特有的潇洒。酒楼斗群雄一场戏，虽然也有鲜血和暴力，但轻快的配乐、边打边吟诗的做派更像是章子怡的独舞，尤其打毕收场时的动作几乎就是舞蹈表演结束时的谢幕姿态。章子怡和杨紫琼镖局相搏以及章与周润发的竹林追逐更是一大段精彩的双人舞，该场舞蹈中的章子怡不仅借助武打世界中的精妙绝伦的“飞动”展现了灵动的身体魅力，更体现了身体舞动的内驱力，她倔强、狂野的性感特质在潇洒的飞舞中与其个人成长经历互相印证为一个当代女性自主操控个体的寓言。

章子怡主演的另一部重要电影《艺伎回忆录》，讲述的是一个关于日本艺伎人生经历（包括其性经历）的故事，而这在很大程度上被叙事表现为一个关于女人身体的故事。在影片中，导演没有选用日本女演员，而使用了三位中国女演员，这实在令许多人跌破眼镜。在好莱坞对华人女明星（尤其是巩俐、章子怡）身体的“挪用”中，无疑充满了西方人对东方女性的情欲化想象。这曾经引起国内许多观众的不满，但这无疑也提高了章子怡作为华人女明星的国际地位，以及国内观众和专业圈对其的关注度。抛开道德上的正面和负面的争论不计，所有这些充

满“歪曲”的“挪用”，或是充满愤怒的“抨击”，或是充满“疑虑”的关注，一旦在媒体上频频曝光，都提高了章子怡作为明星的“人气”。平心而论，影片虽然在叙事层面上有不少直接涉及性的内容，但是由于好莱坞的分级制度（该片为R级，对观众有一定限制，但是不严格）和市场发行面的考虑，导演在影像层面并没有做过分情欲化的处理，这种对女性身体的展现主要借助在叙事层面上的指涉来进行。毕竟影片的角色——艺伎本身就充满了身体暗示，她们的身体就是这项古老职业中最重要的物质基础，小百合的姐姐石川之所以沦为低等妓女的原因就在于没有一个美好的身体可以从事艺伎职业，小百合最终获得“真正的爱情”的原因也正是因了她的美貌。身体成为影片叙事的主要载体。

章子怡从初次担纲主演《我的父亲母亲》到成为一个蜚声影坛的国际影星，用了不足十年的时间，这本身就是一则舞动的生命奇观。这种银幕上的动感呈现和章子怡本身具有的倔强特质结合起来塑造的明星形象特质，对观众来说就成为个体意志力的表现。独特的身体动感和个体意志力构成了章子怡独具的女性气质。

（二）周迅：美人鱼意象

1998年周迅在其得到广泛认可的《苏州河》中饰演的美人鱼成为她女性特质的标志，在这部影片中周迅借助美人鱼形象展现了她娇小柔美的身体。美人鱼源自神秘的西方神话传说，在传说中她为了爱情而消灭了自己身体，由是被当作女人魅力的另一种称谓，她与水的密切关系暗示了男性对女性某种意义上的终极探寻。故事中周迅饰演的美人鱼有金色的头发，柔软的身躯，在酒吧大大的玻璃缸内游泳以娱乐顾客。把女性身体作为消费对象，这大概是最直观意义上的视觉呈现了，被展览在玻璃缸中的美人鱼形象成为女性身体作为情欲消费的典型场景。而以美人鱼为女性命名则展示了当代女性身体包含的情感色彩；该意象的来源不无意味地体现了它的西方性/现

代性——她来自现代性的故乡欧洲，西方对女性的命名与态度也在她的身上留下了深深的印迹。尤其是该意象出现在中国最为都市化的城市上海，同时又在上海最早开始都市化的源头苏州河畔一家酒吧中，其当代指向意味更加明显。而在美人鱼故事陪伴下成长的一代观众，已经把美人鱼固化为一种理想、神秘、性感的美好对象，因此它也就精微地传达出了异于中国传统的女性观点。在中国的传统中“美女蛇”往往是女性的代称，这种代称是对女性典型的中国式想像，尽管蛇丑陋恐怖的外形与女性并无外在关联，但这一转喻过程中内在联系却是：美女和蛇一样会给男性带来灾难和祸害，她们的身躯带来致命诱惑的同时也伴生着致命危险，所以女性（尤其是容貌身段俱佳的美女）应该像蛇一样被人厌恶和恐惧。因此美女蛇的命名传达出的观点即是对女性身体的妖魔化以及内心深层次的恐惧感，它暗示着对女性身体的逃避和拒绝。所以在中国传统故事中能否抵抗美女蛇的诱惑也成为衡量男性道德境界的重要指标，沉浸于女性身体的书生和武生，或者一命呜呼，或者数十年的武功修为毁于一旦，真正能够在这种阴险环境下生存的男性则是能够抵抗女性身体诱惑的君子，女性在他者的身份观照中被贬低被诅咒。这是道德观念对人类原欲的压抑和训导，是超我塑造过程中的必要手段。而《苏州河》中当代女性身体不再是令人畏惧生厌的“蛇”，而被置换为带有美好、神秘的情感“美人鱼”，鲜明地表达了女性身体的可观可感，以及当下人们对于女性身体的视觉享受，它包含的是对女性身体的认可和鼓励。

《苏州河》中的美人鱼意象不仅传达了当代意义上的女性身体观，同时摄影机对女性身体更加直观的偷窥在某种意义上也表明了对女性消费的方式和心理意义。美美游泳后到洗衣间更衣，摄像机镜头模拟了偷窥的行为，暗示观众对银幕上的女性身体进行偷窥式的消费，从另一个侧面补充了美人鱼形象隐含的当下消费价值。《苏州河》中游弋的美人鱼的身体意象

不仅体现了女性作为消费奇观的社会景致,更对这一景致下蕴含的概念进行了当代意义的阐释。

作为“真实的人”的周迅,其引起人们关注的部分也充满了感性色彩,她在恋爱中不顾一切、牺牲自我的方式也为她的女性气质建构添了些许神秘气质,毕竟神秘是两性交往的核心^①,拥有这种气质的女性更容易为具有征服欲望和保护欲望的异性所欣赏。另外,周迅娇俏的外形符合当下人们对女性的审美趣味,“从定义上看,被证明强壮和有能力的女性可能不是真正的女性,而她们许多人被认为是无性别的高大强壮的女人”^②,社会的发展已经证明了该论断与当下成功女性形象的错位,但论断却对“高大强壮”的女性从外形上进行了排斥。周迅符合传统女性审美观点的娇小的身体和寄寓当代女性观点的形象成为其明星形象的典型特质,她的明星形象及其展现神秘、欲望和迷思的女性气质成为人们解读当女性魅力的另一个侧面。

(三)范冰冰:欲望的客体

在当下的银幕上,主要呈现为欲望客体的女性明星当仁不让地要属范冰冰了。在各种各样的“美女”排行榜上,范冰冰都毫无争议地进入榜单。作为生活中真实的女性,范冰冰的确是属于那种难得一见的美女,标准的瓜子脸、杏仁型的大眼睛,凹凸有致的身材。^③这种天赋的特点使她更容易成为“摄影机偏爱的人”^④,她的容貌、体态都成为银幕形象建构的物质基础,这一基础具备的性感特点更容易唤起人们以性心理为基础的欲望,毕竟性感是女性“被渴望”特质的体现,而银幕下范冰冰的形象也被有意或无意地建构为性感特质,基于此,她的明星形

① 约书亚·梅罗维茨:《消失的地域:电子媒介对社会行为的影响》,肖志军译,第195页,清华大学出版社2002年版。

② 约书亚·梅罗维茨:《消失的地域:电子媒介对社会行为的影响》,肖志军译,第179页,清华大学出版社2002年版。

③ 《年度内地风尚艺人奖:范冰冰》,http://www.sina.com.cn,2008年01月17日。

④ 吉尔·尼尔姆斯:《电影学入门》,陈芸芸译,第276页,韦伯文化国际出版有限公司2006年版。

象就主要定位在走西方性感路线。

范冰冰主演的《苹果》就是一个讲述女人身体的故事，影片充分展示了范冰冰性感的女性形象。在故事中她赤裸的身体被进行了各种情欲化凝视，尤其是和两个男性之间的性爱场面，更是对其性感形象最直观的定位。三场激情戏的展现都是以体现人物对情欲的享受和愉悦为主，与故事所要传达的主题之间缺乏必然的联系，因此它所唤起的是观众对性感女体的想象性占有。这些信息透露出来的正是范冰冰一贯性感妖媚的形象的延续，她的身体成为影片中男性人物和观众作为欲望对象的直接符号。尽管作为一种职业洗脚妹的身份不停地被人们用各种方式正名，但正名的同时却又在妖魔化着这一形象，刘苹果就属于被妖魔化又被正名的形象群体中，有意味的是电影中洗脚城的老板在强暴刘苹果后使用了和嫖妓同样的处理方式。于是以欲望刺激为目的身体展现和都市色情化的银幕身份在其艳丽的外表下被赋予了身体诱惑的要素，其作为性感女性的明星形象也被充分建构地起来，成为现实生活中充分供给人们各种想像的“狐狸精”标本。当下铺天盖地的网络教科书教女人们“如何做个狐狸精”的社会文化环境也恰如其分地对范冰冰的性感形象进行了肯定性的回应。

银幕下互文本的建构也把范冰冰定位为一个妖娆的女性，几乎没有多少评论是对其演技的肯定和论述，即使是获了百花奖和金马奖最佳女配角后，人们最感兴趣的依然是她所谓被包养的传闻，她和许多男性明星之间不时传出的暧昧关系，甚至她的容貌的真假问题。在百度搜索中输入“范冰冰绯闻”时，相关网页竟然多达400万余，高居本文所论及的几位女星之首，且远远超出被评为以“男友作为事业推手”的章子怡100万余。诚然绯闻作为明星形象建构的次要文本之一^①已经成为当下明星

^① John Ellis 认为明星是多元文本互涉之后的产物，他将文本分为两类：主要文本是电影银幕上的表演，次要文本是以杂志和绯闻为主。参见 Joanne Hollows 著《大众电影研究》，张雅萍译，第113页，远流出版公司2001年版。

炒作的重要手段,但在以绯闻为主的文本中建立的明星形象必然会与性感紧密相关。尽管范冰冰曾宣称“我是感性不是性感”^①,但明星范冰冰的公共形象及其互文本的表演之间传达出来的概念就是:这是一个妖媚性感的女性,而这种性感直指其身体的呈现方式和呈现内容。

事实上现实生活中的电影演员范冰冰并非是一个仅仅依靠身体魅惑展开事业的女性,她的种种行为表现证明她也具有自我掌控的能力。2007年范冰冰离开华谊兄弟公司后,自己成立了工作室,并做起了制片人,逐步在多个领域进行自我发展,其个体形象在一定程度上具有女强人的特质。但是在公开表演的领域里范冰冰已经被固化成了性感的形象,而从精神分析的角度来看这一形象的直接结果就是被当作欲望对象予以凝视。明星的公共形象会和作为真实个体的形象之间产生距离差,这种错位也说明明星形象建构的多重性,它是明星个人或者明星所属公司对其商业价值的定位,也是明星个人事业发展的基石,当然这种错位也从另一个侧面表明了明星对自己公共形象掌控的能力。

范冰冰通过身体以性或性别欲望为原点建构的女性魅力成功地激起了观众的观赏兴趣,她的明星形象魅力在构建当代女性气质又一种模式的同时,也典型地表现了当代社会女性身体情欲化的大众消费和自我消费症候。

(四)汤唯:挣扎的身体

因《色戒》一片而影响全球的女演员汤唯被称为“不用拳脚打进好莱坞”的华人女性电影明星,由《南方人物周刊》杂志主办的第三届“2007—中国魅力50人”评选活动中,汤唯成为其中的获奖者,足见其魅力之大。汤唯的外貌在美女如云的演艺界不属于绝对突出、让人一眼就能记住的类型,但其五官清秀身体窈窕,能在看似平淡中越来越呈现出性感和妖媚。在《色戒》

^① 易立静:《范冰冰:我是感性不是性感》,《南方人物周刊》2006年第2期。

中她饰演了一个色诱汉奸的大学生，在与汉奸周旋的过程中却爱上了汉奸，关键时刻她让汉奸逃离从而导致同志做了无谓的牺牲，自己也因此丧命。故事呈现的是一个挣扎在个体感情和民族利益之间冲突和挣扎的女性，是一个潜意识的感情压倒理性价值观念的文本，因此影片中三场长达十余分钟的激情戏对汤唯的身体进行了多角度全方位的充分展示，以此来铺陈两种意念之间的斗争。汤唯身上穿着的 1940 年代的合体旗袍不仅曲线毕露地勾勒出色诱汉奸的女大学生丰满迷人充满诱惑力的身体，也暗示了其包裹的身体内部旺盛的灵魂能量。尽管在北美该片被评为 NC-17 级、在香港被定为三级片的事实，在市场发行面上的限制容易使得影片的商业利益受到影响，但事实上，影片在世界范围内的高票房收入还是表明了它是如何成功地吸引了人们的高度关注。究其原因，不仅因为李安具有的导演功力和敏锐的商业意识，也不仅是影片对女性身体的展示以及激情戏的想象复制了观众的愉悦感，同时更有观众对情欲展示的合法性的认可。电影的展示策略就是用叙事上的必要性来突破道德规范的制约，从美学角度实现影像规范的突破，在叙事场域中完成对身体的展示，从而使得影片的身体和激情展示具有某种说服力和“合法性”。作为色诱汉奸的故事，叙事最主要推动力的色诱部分就成为影片逻辑上展示的主要元素，所以影像中的几次主人公肉体纠缠和细致的展现，就成为细腻地刻画人物如何在两种价值观的冲突中进行抉择的展示。巧妙的叙事动力具备美学和现实逻辑上的说服力，才能够为观众认可，从而获得其商业价值。

《色戒》中的女主人公身体内蕴藏的极大能量体现在两个方面，一是对异性的吸引和诱惑力，她用情感和身体的双重魅力把男主角成功地引进自己以女性外显魅力为战场的包围圈，凸显的是其性/性别价值；二是在这个战场中她对自我身体的操控成为个体力量的展现，而最终的选择则书写了她殉情者的身份。在性别价值和个体价值的结合中，电影展示了性别权

力和个体权力在社会、政治建构中的逆反性力量,以及个人情感理想与政治家观念此消彼长的斗争过程。某种意义上女主人公的身体成为二者斗争的战场,它也微妙地体现了大众消费文化社会的又一个标志。影片经过层层剖析主人公内心的种种细致变化,最终显示了主人公迷失在个体感情和集体家国观念的挣扎中,政治对个体的询唤能力终未能成功指引迷失的自我意识。因此该形象会引发王佳芝究竟是“汉奸同谋”还是追寻个体情感终极归宿的“殉情者”的激烈辩论就毫不奇怪了。

尽管银幕上展现的是一个1940年代的上海女性形象,但是由21世纪的女性身体进行演绎,因此她能够清晰地传达出当下女性对自己身体的有意识的自我建构,因此这一形象也成为身体和灵魂结合的新的书写,这一书写体现了对个体情感和自我价值的认同,并成为汤唯女性气质的主要标志。(就像张爱玲本人一样,王佳芝在政治上也充满争议。)

汤唯的银幕角色结合她“高调做事,低调做人”的个体形象,就建构了她身体和灵魂独特的明星形象,这样的明星形象所体现出来的气质也成为当代女性魅力的重要组成部分。

(五)徐静蕾:知性才女

徐静蕾属于外形清丽但不艳丽的一类女性,因此在外形上她一贯注意构建自己走清纯优雅路线的形象,她的安静、内敛的特质很容易被演绎为一个“邻家女孩”,她的亲切气质也易于弥补明星光环所带来的距离感。依循此特点,其明星形象的建构就定位在靠气质取胜的路线上,在这一建构过程中,她很精心地选择适合自己的角色,并对电影“质地”进行认真的过滤。她的银幕角色往往带有恬淡内敛、但历久弥浓的特色,电影的叙事主题也侧重探讨形而上的精神领域内容,以发挥演员的气质专长。在《一个陌生女人的来信》中,她饰演了一个“我爱你,但与你无关”的执着安静的“她”,无名的命名指向她对女性情爱心理所作的影像探讨。而在这次探讨中她的现代性,她的知识女性气质,既具有坚强精神内核又具有独立思想的形象

被有机地建构起来。

在表演中徐静蕾更愿意用自己的面部五官来传达信息，进行角色阐释，从而充分展现其内在灵魂的魅力和独特性。这也为她代表当代女性气质的模式之一提供了充分的理由。2007年的大片《投名状》中徐静蕾是唯一的女性主角，片中她饰演了一个纠缠在情欲和道义中的女性。在剧中徐静蕾的身体被宽大的袍子严密地包裹起来，身体轮廓线条都难以呈现，而且为了与战争为主的场面、与影片粗砺风格相一致，女主人公容貌没有惯常被消费时的美艳，而是呈现出烟火色为底调的粗糙。该片建构了一个“面部运动奇观”，让故事中的女性用眼睛、用表情演绎角色，从而使影片成为实力派演员传达演技的竞技场，而这种安排与徐静蕾自身的形象气质密切相关。按照吉尔·尼尔姆斯的“换角实验”我们可以发现，如果把影片中的徐静蕾置换为其他明星，其传达的信息都不会与当下的文本中的信息完全一致，其建构的形象都不会具有现有文本中的符号意义。尽管导演的角色安排是综合考虑了多方面因素，但是从角色的诠释角度可以看出影片对徐静蕾明星形象和女性气质的选择。而《阳光照进现实》这样的哲理性影片，完全依靠人物语言阐释主题的做法，也似乎只有徐静蕾这样自称为“老徐”的年轻女性的“知性气质”才可能传达出来。

北影电影学院表演系的教育背景熏陶的优雅和书卷气质内化为徐静蕾女性魅力的重要组成部分，依此背景她广泛地涉猎各个艺术领域的现实经历也为其形象建构起了导向作用。在银幕下，她做起了编剧和导演，先后自编、自导、自演、并担任制片人的《我和爸爸》《一个陌生女人的来信》等都证明了其能力的不俗，她已经被誉为演艺领域内“最多才多艺的女性”。2005年她又以明星的身份在新浪开博客，并很快创下了惊人的点击率，至2008年初点击率已经过亿，借助新兴的个体电子媒介徐静蕾近距离全方位地展示了一个明星生活中的日常事，为她的明星形象的塑造开辟了另一个更为时尚的渠道。2007年4

月,集生活、时尚、文化情报于一身的电子杂志《开啦》正式创刊,徐静蕾任总编,其过亿的阅读量使该杂志居同类杂志之首。这些成绩无不体现着徐静蕾作为一个才艺能力全面的女性形象独有的魅力。

徐静蕾银幕形象的展示和其个人奋斗的历程都鲜明地建构了徐静蕾明星形象的特质,优雅,恬淡,知性。2008年徐静蕾为一直自定义为树立高端品质人力资源的智联招聘做形象代言,由此可以看出徐静蕾的知性号召力量和商业价值。1998、2002年她先后两次被评为“最受大学生欢迎的女演员”,这一成绩也是对其健康、阳光形象的肯定,观众对其知性魅力的认可,体现了她与当代社会中偏于知性的群体息息相关的内在一致性。

事实上,徐静蕾的明星形象能为观众接受并产生高度认同的原因还在于她所塑造形象的现实性。当成功不仅仅成为男性也成为女性的人生奋斗目标后,其成功之路也为当代女性提供了启示:毕竟进行自我发展的过程中,并非人人都可以具备天赋的自然条件,但至少每一个人都有在后天通过努力获得成功的可能,“不做美女就做才女”的道路同样也可以走向成功,这种模型价值也成为徐静蕾明星魅力的体现。徐静蕾所具备的独特女性魅力已经成为当代价值理想和知性阶层品味的又一个成功诠释。

二、当代女性气质

综上所述的几位女性电影明星,我们可以发现这些当代女明星所呈现女性气质和以前中国电影明星中的女性气质相比有一些新的特点。

(一)可见的身体

在当代女性气质的建构中,女性的身体被置于非常重要的地位,对身体的表现已经成为对女性气质表现的重要内容。而

此前的电影并未在女性身体的表现上大做文章，传统思想的约束和女性静态的审美标准都愿意把女性展示为安静的、内敛的、柔弱的，即使强调生命力的强大也是以精神的顽强来挽救身体，而身体不承担被表现的主要任务。而由前面论述可以看出当代女性身体已经在摄影机前被有意识地建构为视觉奇观，成为视觉呈现的重要对象。

同时，某些当代女性的身体展示还呈现出一种情欲化的倾向。而建国之初的电影即使像《姐妹姐妹站起来》这样的以旧时代的妓女为叙事对象的电影也是对女性身体进行层层包裹，作为旧社会压迫女性制度的批判的形象存在。如果女性身体与性征魅力联系在一起，也往往会和人物的反面身份共存，这种关联成为对女性身体性征展示的一种批判和否定。而正面的女性与革命话语和集体思想联系在一起，她们的女性气质关联的是精神和灵魂的崇高与伟大，个人情感被稀释至无，《红色娘子军》中吴琼花与洪常青被删减的感情戏就是最典型的例子。1980年代银幕上流行的女性形象其身体也没有与情欲化联系在一起，“谢晋女性”在承载传统女性美德的基础上，再次作为妻性和母性的最佳代言出场，情欲意义上的个人身体被压抑在母性的光晕之下。

女性身体在电影中的呈现有两个方面，一是叙事层面的展示。叙事层面的展示主要体现在故事的指涉之中。即便以优雅知性见称的徐静蕾，在商业大潮的推动之下身体也被编码为男性争夺的战场，呈现出叙事层面的身体情欲化。《投名状》中的女主角莲生尽管没有在影像上的过多身体暴露，但是她三角恋的叙事角色已经成为这部男性电影中带有情欲展示的点缀，成为男性权力争夺的另一个战场，其身体的情欲编码被以叙事的方式展现得很彻底。章子怡在《艺伎回忆录》中的身份同样也是如此，尽管在影像表现上，也没有过多的身体情欲渲染，但是承担艺伎职业的女性身体必然在叙事常识之下被建构为一种情欲化的想象，这种想象在男性对其征服和追逐的叙事中被

男权(或西方)话语演绎为东方女性情欲化的目标。二是影像层面的展示。这种展示是最直观的。当代电影中的女性形象借助叙事逻辑进行影像层面的身体情欲化展示呈现出越来越明显的趋势。周迅在《苏州河》中的身体被摄像机以多种方式多次进行了细致的展示和描摹,不论周迅是以纯情女孩牡丹的形象出现还是以酒吧女美美的美人鱼形象出现,摄像机都对她的身体——包括整体和局部——进行了偷窥式的展示。而在2007年两部引起轰动的影片《苹果》和《色戒》中,女性身体更是被进行了最彻底最直接的情欲编码。《苹果》中的女性身体被赤裸裸地以影像方式呈现,直接迎合了人们的窥视欲望。叙事过程中插入的情欲化的女性身体,也展示了影片在女性身体展示方面的前卫意识和商业色彩。而《色戒》中的色诱故事本身就是借助了叙事的逻辑,突破了道德的规范,把女性身体作为意识形态斗争的载体加以细致展示,以实现其叙事的逻辑合理。正是在几场充满情欲化的女性身体展示中,观众在满足了心理宣泄的欲望后也理解了女大学生以身体为诱饵却终至于为身体所累的结局。这种展示不仅仅表现了女性对自我身体体验的渴望和关注,也迎合了一部分商业化的需求。

女性身体大量出现于银幕,并在某种程度上被消费、被情欲化的现象与以商业利益为驱动力的电影产业化、明星作为具有市场号召力的商品价值的趋势密切相关。

(二)独立的个性

与传统女性气质相比,当代女明星形象所体现出来的独立性、个体生命价值的张扬也是异于传统的新质。当我们回看此前尤其是建国后的女性生命价值时,不难发现集体力量对个体价值的遮蔽和压抑,个人价值被汇于集体洪流之中,凸显的是个人利益之上的集体价值。不论是张瑞芳饰演的经典银幕形象李双双、还是当年的青春偶像谢芳饰演的林道静,她们的个体价值都是在为集体奉献的基础上实现的,她们体现的是时代的价值取向。而当代女性明星的银幕形象的价值实现却是更

多地与个体相关联,指向的是其价值体现、情感追求、自我选择。章子怡饰演的玉娇龙潇洒飘逸的身体张扬的是对情感的自由掌握和充分实现个人对自我价值的追寻;汤唯身体中承载的王佳芝形象更是清楚地强调了对个体情感价值的选择。

而上述几位明星,不论是章子怡、徐静蕾,还是范冰冰或者汤唯,在银幕下都是具有很强操控力的女性,她们不仅在银幕上体现出个体价值的重要性,在银幕下她们同样体现出对自我价值的确认和塑造。章子怡在媒体文本中呈现出的刻苦努力、自信倔强、富有事业心的女性形象,她通过个人奋斗实现自我“中国梦”的经历,以及“我就是做我自己”的高调为人姿态,都充分展示了当代女性独立自我的精神特质。徐静蕾的自我定位“就是当个杂家”^①,在明确的个人发展规划下,她在各个领域都做出了成绩,满足了观众对明星认同的幻想。即便银幕上作为性感符号出现的范冰冰在个人的发展中也越来越体现出自己的独立个性,从演员到工作室老板的角色扩展就是其个体价值的自我确认形式。当代女明星在媒体中的形象或其事业发展中的个人奋斗经历都体现出独立自主的精神、张扬个性的选择,而当代社会既给了她们这种自我选择的可能环境,又给了她们自我选择的能力。

(三)“承担和牺牲”的母题

当代女性气质与传统女性气质的建构并非斩断了所有的血缘关系,历时性的社会发展保留的许多特质在当代女性身上依然有迹可循。通过对几位女性明星的银幕形象建构我们可以发现,她们的形象除了指向“可见的身体”展示和个体价值的张扬以外,往往与传统女性共享了叙事结构中“承担和牺牲”母题。1980年代“谢晋女性”往往以承担和自我牺牲作为一种女性的正面品质来实现影片的价值观念,不论是李秀芝还是冯晴岚,甚至包括胡玉音都带有自我牺牲来成全、抚慰男性的特点,

^① 《徐静蕾:我的目标是当个杂家》,《大众电影》2007年第8期。

她们是具有自我牺牲精神值得颂扬的女性特质,这些女性特质成为一种美德,在询唤着女性接受奉行。而在张艺谋的电影中,女性(常常由巩俐扮演)的“承担和牺牲”就成为封建社会对女性压迫的控诉,不论是因为男性的召唤而冒着枪林弹雨去送饭终于牺牲在日本人的枪下的九儿,还是被象征性的封建家长压迫致死或者发疯的菊豆与颂莲,她们的身体都受到了有形生活的压迫和摧残、或者在两性关系中作为欲望对象被压迫和摧残。而当下银幕女性形象依然继承了这一母题,把牺牲和承担看作是女性气质的必备要素。玉娇龙挺身跃下高峰的身体承担了由男性罗小虎闯下的杀身大祸;王佳芝的身体在被利用和反利用的过程中不仅仅承担了性所带来的痛苦,同时也承担了追求个体情感价值带来的毁灭;作为两个男人征服欲望和金钱欲望的战场,刘苹果的身体要用繁殖后代的方式来确认自我的身份;而莲生被两个男人争夺,不仅要独自忍受精神和肉体的折磨后还要被男性当作罪魁祸首,独自承担这些恶果,即便在被男性代表的正义执行死刑时也无任何反抗……中国女性和银幕形象的这种特点常常使得她们成为“苦难中国”的象征。而对好莱坞导演来说,由中国女演员形象所体现的女性身体在男权社会中所面临的“承担和牺牲”的母题更是他们对东方女性进行身体想象的出发点,因此她们会选用两个中国女演员来主演的《艺伎回忆录》中的日本艺伎,其中充满了东方主义式的想象。

作为民族文化的潜意识,中国当代女性电影明星的银幕形象仍然以具有“承担和牺牲”品性的女性为美,并以此特点来增加女性自身迷人的魅力。观众从银幕上“承担和牺牲”的女性情感体验中进行想象式体验,而在这种情感体验中,更能引起对角色形象的认同,而在故事中担负具有该种气质的女性明星也从这个角度实现了自己的商业价值。

总之,从当代女性电影明星所体现出来的特质我们发现,当代的女性气质已经被建构为一种“视觉奇观——人格楷

模——欲望对象”的混合体。从她们所得到的人气指数来看，我们可以推断：这一混合体已经和当代观众的观看欲望产生了成功的互动。以上分析同时表明：这些明星是当代社会的审美和消费、艺术和商业的共同产物，并成为反映当下社会思想和价值观走向的重要文化图标。

（作者单位：陈犀禾 上海大学影视学院教授；潘国美
上海大学影视学院 06 级博士生）

论“满映”的女性形象与女明星的塑形

丁珊珊

“满映”全称是“满洲映画协会”，它的前身是“南满洲铁道株式会社”，1932 年就开始设立映画班，拍摄了一些纪录片。但要说拍摄故事片，还是从“满映”开始。“满映”成立于 1937 年 8 月 21 日（实际 1938 年才有影片产出），拍摄的影片大体分为启民映画和娱民映画两种，启民映画是用于宣传之用的纪录片和教育片，而娱民映画则是拍摄包括国策片、家庭伦理片、武侠片、喜剧片等在内的故事片。“满映”从成立到 1945 年 9 月结束，8 年时间内共拍摄了 108 部故事片。^①

从目前所能搜索到的论文或书籍资料来看，绝大多数对“满映”的影片都怀有偏见。这可能是由于有关“满映”的一手文字资料和影像资料过于匮乏，导致大家对于“满映”电影还很难有直观而又具体的了解。于是笔者以一些当时的期刊和几部“满映”时期的故事片为依据，试图修复“满映”电影给人们留下的单薄印象。

^① 参见胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，中华书局 1990 年版，附录 2。

《迎春花》与李香兰

“满洲春天，好春天，旅人递上，迎春花。”

这是李香兰扮演的白丽小姐在电影《迎春花》中所唱的一段歌词。《迎春花》是“满映”于1942年拍摄的一部故事片。影片讲述了这样一个故事：公子哥村川武雄是东京大学毕业的高材生，他毕业后从日本只身来到“满洲”，到舅父的公司当了一名职员。刚来到满洲的他的一切事物都感到非常好奇。为了体验生活，尽快熟悉这里的一切，他没有住到舅父家里，而是选择了当地一户人家，吃住在那里，和他们一块儿生活。在满洲，他学会了滑冰、下围棋、吃小饭馆，而且改掉了身上纨绔子弟的陋习，学着省吃俭用为以后的生活做打算。不久以后，他不但改变了原本怯懦的性格，工作开始渐渐步入了正轨，而且还展开了一段朦胧美好却略显忧伤的恋情。

这是一部有趣的电影：一个日本的男子来到了满洲，喜欢上了这儿的一切，无论文化、住宿、食物、游戏还是女人——白丽。相反，他却很反感和自己青梅竹马一起长大的表妹——八重，尽管八重对他情真意切，关怀备至，可他不但不但不领情，还对八重冷言冷语，致使八重伤心离去，返回东京。而白丽也同样选择离开满洲去了北京。留下了一个既没得到爱情又失了亲情的孤单旅人。影片最后一个场景是村川武雄依旧过着自己的生活，教同事们学习剑道。这是影片一个最耐人寻味的段落，经历过了一番心灵上的磨练之后，村川的生活又归于平静，算是一种洒脱还是一种移情之后的淡定？影片结尾，他没有选择在满洲学习到的游戏，比如围棋、比如滑冰作为他生活下去的动力，而是选择了日本独有的剑道（当然，练习剑道这个情节在之前的情节中已然交待过了）。这一次点题，抛弃了前文莺莺燕燕的纠缠和留有怀念的余伤，突然间断绝了观众残留的感怀，暗示着村川生活下去的终极目标——当然不是爱情。在村

川武雄第一天到会社上班的时候,一位日本前辈就语重心长地对他说:“北边现在很重要,近来日本人都在南进着。当然南边也是重要的,可是第一步,该先在北方打下基础,南方出资源,北方出人才。”这一段话在村川第一次报到的时候出现看似有些不合时宜,但却是本片的提纲之笔,一语道出了村川来满的目的和职责所在。他是作为日本占领中国目标下的一粒小小的棋子,而不是作为一个独立的旅人存在。他是被日本培养用来“报效祖国”的“人才”,而不是到中国留学深造的学生。影片中多次出现村川学习汉语的情节,这个细节的反复重现说明村川武雄并不是如白丽歌曲中所唱的“旅人”,而是准备长期生活并且居住在这里的“战士”。从这点上至少可以管窥日本侵略中国志在必得的信心,所以影片主角村川武雄的情爱线索虽然是本片的主线,但是并不是作为本片的主旨。尽管如此,这条主线还是串联起了影片散文式的片断,使之成为一个淡而忧伤的爱情故事。抛开国家的政治利益不谈,单就故事而言,一个背井离乡的人只身来到异地,陌生的环境、陌生的事物、陌生的工作、陌生的人……这时,他的身边出现了一位热心体贴、贤惠美丽的女子,感情刚要发生却又欲言而止,这样的故事难免让人伤怀,特别是最后白丽离去的背影,那种欲走还留的不舍,相信会让不少人心起涟漪。白丽缓慢而又迟疑的脚步,似乎只是一次考验,她还在等待着村川的追寻。可是,接下来什么都没有发生,白丽就这样缓缓地走出了村川的视野,也从此走出了他的生命的疆域。影片最后,中国小姐白丽选择离开了日本青年村川武雄,结局看似落寞悲情,可这样的编排却一定是编剧权衡利弊后最为妥帖的落笔。

在影片中扮演白丽小姐的是当时著名的演员李香兰。张学友有一首歌这样唱道:“恼春风,我心因何恼春风,说不出,借酒相送。夜雨冻,雨点透射到照片中,回头似是梦,无法弹动,迷住凝望你,褪色照片中。啊……像花虽未红,如冰虽不冻。却像有无数说话,可惜我听不懂。啊……是杯酒渐浓,或我心

真空,何以感震动。照片中,那可以投照片中,盼着我,时间裂缝。夜放纵,告知我难寻你芳踪,回头也是梦,仍似被动,逃避凝望你,却深印脑中。啊……像花虽未红,如冰虽不冻,却像有无数说话,可惜我听不懂。啊……是杯酒渐浓,或我心真空,何以感震动。啊……却像有无数说话,可惜我听不懂。”歌词如梦如幻,如泣如诉,抽象而含蓄,但其间溢出的凄婉且浓郁的思怀感伤却是使人挥之不去的情愫。歌中描写的这个令人迷旋的人物就是李香兰。这首歌是1991年中日合拍的一部电视剧《别了,李香兰》的主题曲。直到去年日本又拍了一部电视电影《李香兰》。从她十三岁成为《“满洲”新歌曲》广播节目的专属歌手至今,70多年过去了,李香兰这个名字还一直保存着它的温度。在2002年出版的《殖民地下的“银幕”——台湾总督府电影政策之研究(1895—1942)》中对于几位老人的访谈中,有一位老人回忆起李香兰当年来台湾的时候,到台南的世界戏院,是位相当娇小的女孩。她在舞台上打招呼介绍自己的时候,观众席上直喊“知道了,知道了,以前就知道了”,台下欢声雷动。^①

李香兰的确有着令人目眩神迷的资本,她长相迷人,歌声清亮,身世也非同寻常,她的出现以及走红绝不是单纯的个人行为,而是具有明显的时代印记。李香兰原名山口淑子,她的父母亲都是日本人。因为父亲在“满铁”担任顾问,所以山口淑子是在中国出生长大的。父亲的好友李际春收她为干女儿,便按自家女儿的排行给山口淑子取名为李香兰。李香兰自小学习声乐,后来因为歌技不凡被邀请加入“满映”,成为当时红极一时,最受观众倾慕的女明星。由于在中国长大的缘故,李香兰说的是一口标准的官话,所以一直被误认为是中国的演员。电影评论家清水晶也曾感叹:“对于当时的日本青年来说,对去大陆的向往就好像今天的羡慕向往派驻欧美一样的心情。李香兰就是给这座日本与大陆之间的‘彩虹之桥’的梦想添加色

^① [日]三泽真美惠:《殖民地下的“银幕”——台湾总督府电影政策之研究(1895—1942)》,第396页,前卫出版社2002年版。

彩的女王。……谁料到她就是日本人，真是历史的讽刺。”^①在中国，李香兰被塑造成一个地道的中国女子，而在日本人眼里，她又成为了日本入侵中国的一个缥缈的理由。这使她得到了双重的身份认证，对于“满映”和日本侵略者来说，也因此具有了不同寻常的利用价值。不知是天意还是人力的安排，李香兰在“满映”的演艺生涯里多次扮演“翻译者”的角色。无论是在《东游记》里扮演的女打字员丽琴、在《白兰之歌》中扮演的翻译李雪香，还是在《迎春花》中扮演的白丽，无一例外地起到了中日两国之间交流的“媒介”作用。^②这样的角色设置与李香兰的真实身份形成了有趣的互文效应。在生活中，她精通中、日两国语言；在银幕上，她也一样，理所当然地作为中国和日本交流的“使者”出现。此时的李香兰已经不再作为一个单纯的扮演者而存在，在某种意义上来说她已成为了一个符号，象征着保证“中、日两国融合”的一个特殊的中介物。历史的巧合让李香兰成了一个恰到好处的利用工具，时代的特殊性又让她成了大红大紫的明星。也许当时还年轻的她还不能意识到无论自己在电影中，还是在这场侵略战争里所扮演的真实角色到底是代表着什么。但可以确认的是，她所饰演的那些纯真、热情、知性而又善良的中国女性形象的确影响了当时许多的中国观众和日本观众。

作为榜样的女性形象

我依据《满映——国策电影面面观》中的附录和书中的内容简介对“满映”1938—1944年间所拍摄的108部故事片做了粗略的统计，除去28部我目前还无法查询其影片内容介绍，或影片内容介绍仅寥寥几字带过的影片以外，“满映”所拍的其余

① 《日本电影演员全集女演员篇》，电影旬报社，1980年。转引自[日]山口淑子、藤原佐弥：《她是国际间谍吗？——日本歌星、影星李香兰自述》，天津编译中心译，第112页，中国文史出版社1988年版。

② 参见朱天纬：《日本侵略者蓄意制造的“李香兰”谎言》，《电影艺术》1994年第5期。

80 部故事片中有 56 部描写的女性都以或有聪明智慧(《国境之花》、《皆大欢喜》、《巾帼男儿》),或贤淑良德(《知心曲》、《人马平安》、《娘娘庙》),或令人同情(《慈母泪》、《她的秘密》、《流浪歌女》)的形象出现在影片中,占据 70% 的高比例。^① 也就是说,在当时的影片中,女性基本上是以正面而又积极的形象出现在银幕上的。当然,以上的数据只是根据此书作者在书中所提供的影片内容简介和一些影片资料来做的粗略统计,而实际在电影中出现的正面女性形象可能还要更多一些。但是,仅此而言,我们就可以总结出女性在“满映”银幕上不但具备无可比拟的重要性,而且还常常处于被褒扬和被推崇的地位。

我们不难发现,这种将女性形象作为榜样加以呈现的叙事特征,不仅普遍地出现在满映电影中,也成为了与“满映”同时代的“孤岛”时期的电影的一个明显的标识。自从《貂蝉》、《木兰从军》等影片获得了巨大的商业成功之后,一场古装片的创作热潮汹涌而至、热度经久不散。据有关资料记载,1940 年上半年十部卖座片依次是:《董小宛》(古装片,国华公司,46 天)、《秦良玉》(古装片,华成公司,46 天)、《绝代佳人》(古装片,华新公司,36 天)、《梁山伯与祝英台》(古装片,联美公司,28 天)、《三笑》(古装片,艺华公司,28 天)、《三笑》(古装片,国华公司,23 天)、《李阿毛与东方朔》(时装片,国华公司,23 天)、《费贞娥刺虎》(古装片,华成公司,21 天)、《潘巧云》(古装片,华成公司,21 天)、《葛嫩娘》(古装片,华成公司,18 天)。^② 这十部作品中除了《李阿毛与东方朔》这部时装片外,无一例外都是以女性形象为表现重点的电影。可见,无论是“满映”,还是“孤岛”,尽管存在着种种文化、地域和政治上的差异,但是对于在当时最为重要的大众文化产品——电影——的打造上,至少是在叙事策略上,却无疑体现出相当程度的同质性。

^① 参见胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,中华书局 1990 年版。

^② 《上半年十部卖座片》,载《中国影讯》第一卷第 18 期,1940 年 7 月 19 日,上海。转引自饶曙光:《中国喜剧电影史》,第 97 页,中国电影出版社 2005 年版。

在“满映”的影片中，最受欢迎的也是古装片。1940年代初，“满映”拍摄的《龙争虎斗》、《娘娘庙》、《花和尚鲁智深》等影片都受到了观众的喜爱，有的影片发行拷贝甚至突破“满映”影片的最高纪录。^①那么，为何在上海、新京这样的都市语境之下，流行的却是那些久远的历史图景呢？对此，“满映”导演朱文顺在当时便以一线创作者的身份作过解释，并提出了如下三点原因：一、观众对历史的兴趣；二、观众对于英雄人物的崇拜；三、历史片是对现代的讽刺。^②这种解释，我以为是值得注意的，可以说它基本上道出了个中原委，不过，这种分析偏偏漏掉了一个重要的方面，即古装题材与女性形象之间的内在的、必然的联系。而对于这种联系，更为深刻的洞见产生于后世的学者。比如傅葆石在其著作《双城故事》中谈到1939年始古装题材大量出现的原因时分析道，“对于传统的中国家庭和东南亚的华人来讲，这种题材十分具有吸引力”^③。而另有学者认为，明末清初戏曲作品中的佳人形象呈现出了明显的共同特征，均是集色、才、情、德于一身的美好女性。^④的确，这些古装题材电影的文本大多直接取材于明清戏曲作品或是中国的民间传说。由此可见，古装片的流行，实际上从某种程度上说是古典通俗文艺作品与现代的艺术表现形式的联姻，也是传统文化在都市化的大众传媒中的一种延续，而无论是在日本军国主义势力直接控制下的“满映”，还是在被侵略者包围下艰难寄生于租界内的“孤岛电影”，都在或明或暗、有意识或无意识地将电影产品包装为最为传统同时也最为本土的娱乐形式推向大众。

我们还应看到，“满映”和“孤岛电影”甚至是其后的沦陷区电影中这种受传统文艺作品影响而形成的美化女性的叙事特征，在中国电影传统中并非孤例，而是由来已久，这其中除了传

① 参见胡昶、古泉：《满映——国策电影面面观》，第118—126页，中华书局1990年版。

② 《满系导演访问记》，《满洲映画》，第四卷第2号，2月号，第18页。

③ 傅葆石：《双城故事——中国早期电影的文化政治》，刘辉译，第58页，北京大学出版社2008年版。

④ 参见《求是学刊》2008年第4期。

统文化的影响之外,也不能不考虑到传统在“西潮东渐”的大的时代背景之下所出现的变异和更新。具体言之,传统的文艺观当然会在创作者和观众当中保有着巨大的惯性,而具有现代意识的观众的目光,也对电影文本形态的形成起到不可低估的反作用。早在上世纪20年代,我国的第一代影人郑正秋就提出在电影中塑造女性形象的重要性:“大凡一本戏要是没有女人的关系,就难得看客的欢迎,所以中国影戏界的取材,倒十有八九是取材爱情的。”^①诚如郑正秋所言,爱情和婚姻的题材似乎是最能够吸引观众特别是女性观众的,而之所以此类影片能成为一个富有持久生命力的主题,离不开“新文化运动”对妇女解放的推波助澜与女权意识的初步启蒙。在促使妇女特别是都市妇女建立起精神和肉体双重解放意识的同时,女明星们一方面可以大胆的展现自我的身体与个性,而另一种更为普遍的情况是,很多受过一定教育的女性获得了“自由身”,她们也以进行正常的社交,可以大胆地追求爱情,更不用说将自己对爱情的渴求和理解寄托到银幕之上。于是,她们成为了电影院中的常客。同时,自然也成为了电影商人们不可轻易忽视的一个盈利来源。《满洲映画》中一篇对电影顾客阶级的分析文章中,作者经过三个月的取证,对于不同等级的电影院中不同职业的观众作了较为翔实地调查。他统计“眷属”观众中“半数以上为智识女性。这是影院的台柱顾客。也就是映画的爱好的爱好者”^②。可见,在满洲影院的观影的女性也自然成为有“智识”的新女性。但反观这些看电影的“台柱”观众的组成,也不难推断出在“满映”电影中出现如此多聪慧、贤惠、善良的女性形象的原因。这样就解释了为什么在“满映”存在的时期一直没有变化的故

^① 郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星特刊·小朋友号》2期(1925年6月),第5页。转引自:周慧玲:《表演中国》,第058—059页,麦田出版2004年版。

^② 老汉:《日本映画系电影院:配给上演问题检讨》,《满洲映画》,第2卷第10号,11月号,第23页。

事片类型就只有描写爱情及家庭生活的影片了。^①

于是,电影院成为了一个合理的社交场所,也成为具备“现代性”特征的摩登场所。根据1932年一本类似于上海城市指南的书《上海门径》中提及,当时首轮影院的票价几乎是二轮和三轮戏院最便宜票价的10倍。^②1940年,上海四家豪华首轮影院的票价是1.2—3.2元,而周末更是高达1.4—3.4元。但差不多同时代的次轮影院的单场票价仅要0.6—1.1元,而郊区的三轮影院40年代中期的票价才0.1—0.4元。^③由此看来,电影院的功能性不只局限在观看,也牵涉到身份及品味的定位。那满映的情况又是怎样的呢?在一篇题为《观众心理的总分析——满人观众之卷》的文章中,我们注意到,作者对满洲人的观影兴趣作了详细的分析,他的调查结果显示受观众欢迎的角色是:“滑稽的角色——丑;浪漫、反派的女星——花旦;怪形、变格的角色。”^④可见,那些具有现代气质(浪漫、反派)的女性形象更能够获得女性观众的青睐,同时,这样的角色设置通过在银幕上树立了一个个自立又向上的女性榜样,对于女观众的自我塑形必然也会形成潜移默化的影响。

女明星与“演员养成所”

惹人喜爱的银幕角色往往可以缔造出同样令人迷恋和追捧的电影明星,这几乎成为了电影特别是商业电影一个颠扑不灭的规律。因此,在女性形象大受欢迎的背后,“满映”的银幕上也闪烁着许多的女明星的情影。这里需要强调的是,这些女

① 参见胡昶、古泉著《满映——国策电影面面观》(中华书局1990年版)中有关“娱民映画”的内容。

② 参见[美]李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,毛尖译,第105页,北京大学出版社2001年版。

③ 参见傅葆石:《双城故事——中国早期电影的文化政治》,刘辉译,第70—72页,北京大学出版社2008年版。

④ 潭复:《1938 满洲电影决算之观众心理的总分析——满人观众之卷》,《满洲映画》12月号,第2卷第11期。1938年12月1日发行,第24页。

明星在银幕内外的各种“表演”，也为女性形象的塑造与女性观众的现代意识的唤起，提供了更多的可能。

“满映”时期有不少颇有名气的女明星，除了上文提到的李香兰外，还有“活泼美人夏佩杰”，“被称为哈尔滨女王的王丹”，总是扮演妈妈级人物的张敏，“长于中国武术和传统音乐的古典美人郑晓君”，“爽朗可爱的少女孟虹”，“八重牙的可爱的叶玲”，像白牡丹一样艳丽的“妖艳美人白玫”，还有“从北京选来的高个丽人李明”。^① 这些明星如娇嫩的花朵绽放在满映的银幕上。在满映唯一的电影杂志《满洲映画》中曾有一期对满洲的男学生做了一个读者调查，其中第一题便是：“曾经有过和明星通信的愿望吗？”在调查的15人当中，除一人没有与明星通信的愿望外，有四人选择了季燕芬，四人选择了高莹，两人选择了李鹤，一人选择了那娜。^② 可见，除了李香兰自叙传中所提及的夏佩杰、王丹、张敏、郑晓君、孟虹、叶玲、白玫、李明等明星以外，还有季燕芬、高莹、李鹤等女演员也是当时“满映”的少男杀手。这些女明星中有大多数都来自于“满映”自己所创办的“演员养成所”。

1937年(康德四年)10月，“满映”在满洲各大报纸上第一次刊登招收演员练习生的广告，招收了43名学员，1938年3月，“满映”又在400余报名者中挑选了50人作为第二期学员。同年4月，“满映”第三次在343名应征者中挑选了49人进行培训。1941年，满映又成立了“满映养成所”，除了培养演员外，还培养导演、美术、摄影、录音、放映等学科人才。^③ 以上所提及的这些女演员中，夏佩杰、王丹、张敏、郑晓君、孟虹、季燕芬是演员训练所的第一期学员，叶苓是第二期的学员，李鹤是第三期的学员。还有一些像李明、白玫等人是“从‘满洲’各地及北平等地招进的一批演员”。^④ 而另一些女演员则是“从‘满洲’四大

① 参见[日]山口淑子、藤原作弥：《李香兰之谜》，陈喜儒、林晓兵译，第78页，辽宁人民出版社1988年版。

② 《问题往还》，《满洲映画》2月号，第5卷第2号，1941年1月25日印刷纳本，1941年2月1日发行，第42—43页。

③④ 张奕：《我所知道的“满映”》，长春文史资料，1986年第1辑，第11页。

城市各考选一名拔尖演员,名为小姐演员。”^①,如前文提到的女星那娜就是沈阳选来的“奉天小姐”。这些演员能受到大家的欢迎也绝非偶然,原因除了她们是百里挑一的佼佼者之外(根据满映演员张翊的自叙传中提到他是“侥幸从一千多人中被录取了”^②),和她们在演员训练所学习也有一定的关系。“满映”的演员训练所对这些招进来的学员教授除了包括电影史、电影常识等理论课之外,还有教授电影表演、台词、形体、小品表演等专业课,学制是一年整。^③(当然,后来也因为拍片的需要缩短了培训时间。)在“满映”明星浦克的传记中回忆到当时拍摄故事片《荒唐英雄》时,有一场翻船落水的戏,可他并不会游泳,便埋怨“训练班的游泳课太少”^④由此可见,当时“满映”的“演员养成所”的课程中还有游泳课。这些课程的全面设置能够保证演员们在影片中有尽可能完善的表演。“演员养成所”对演员的选拔与培训不但是“满映”电影业的源泉和巨大支持,同时也为上述女演员迅速成长为女明星打下了坚实的基础。

其实,中国早在二十年代就已经有了培养演员的电影学校。每逢电影公司创办,都会急需一定数量的专业的电影演员,因此也就有了创办电影学校以供拍片的需要。^⑤到了二十年代中期,先后创办过的电影学校已达到十五所。^⑥电影演员此时从一开始电影初始状态时的文明戏演员,到此后的业余演员,再到20年代的电影学校培养的“专业演员”,电影摄制已逐渐走上了专业化的道路。由此我们看到,“满映”在演员培训上的种种举措,实际上正是延续这了种演员培养的模式,目的是为了更稳定、更高效地培养出自己的演员队伍。总而言之,相对与二十

① 张奕:《我所知道的“满映”》,长春文史资料,1986年第1辑,第11页。

② 张翊:《我的自叙传——从事电影生活的前后》,《满洲映画》11月号,第2卷第10号,第31页。

③ 参见胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,第41—42页,中华书局1990年版。

④ 金云:《浦克传》,长春文史资料,1986年第2辑,第23页。

⑤ 参见程步高:《影坛忆旧》,第133页,中国电影出版社1983年版。

⑥ 邵苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,第184页,中国电影出版社1996年版。

年代上海的几大电影公司而言,“满映”在演员招收与培养上显得少了一些急功近利的投机心理,多了一点长远的规划。

另一种摩登女性

“满映”在招考演员的时候,列出了一个条件:“资须有小学以上之学历。”^①在《满洲映画》杂志中,女明星们除了被塑造成美丽动人、演技绝佳的形象以外,还常常进行自我塑造。女明星在自我宣传的时候,多半不提自己的相貌和生活,而是以满腹诗书、自强不息的形象示人。演员王瑛在自叙传中反复强调自己对于学业的重视,不但就读于基督教学校,各门功课成绩还常常名列前茅:“除了每日料理功课外,其余时间我多半重于文艺、运动、歌舞、话剧……”^②李明也在自叙中多次提到自己注重学业。在一篇介绍演员高莹和张永玉的文章中,作者谈了他对女演员的看法:“如果以为某某演员的眼睛妩媚,身材窈窕……就认为她具有了魅力的话,那么,花瓶里的花将永远鲜艳,无根的树也会永远茂盛的滋生着,我认为最大的魅力,是他的学识能够胜过一般的人们,其次则当推努力的人了。”其后,作者夸赞了高莹年纪虽小但却能“写出健康的文章”。女演员张永玉也在日记中写到“如果要做一个能握住千百个观众的电影演员,首先非得有一个透彻的观察力与批判力不可。所以我今后不但决心要在书本上去求智识,还得向人群中去探讨”^③。在另一篇名为《银迭丽小姐李鹤》的文章中,作者把女明星李鹤描写成一个极其理智甚至近乎于男人的人。^④而在《我的自叙

① 胡昶、古泉:《满映——国策电影面面观》,第97页,中华书局1990年版。

② 王瑛:《从影前后》,《未完成的自叙传——满映五演员》,《满洲映画》,新年号,(第四卷第1号),1940年1月1日发行,第70—71页。

③ 琪子:《高莹与张永玉》,《满洲映画》,新年号,(第四卷第1号),1940年1月1日发行,第41页。

④ 参见莫乃伊:《银迭丽小姐李鹤》,《满洲映画》,新年号,(第四卷第1号),1940年1月1日发行,第42页。

传》中李明和赵玉珮都表示曾经热爱电影,今后要努力工作。在以上这些无论是自己还是他人的描述中,我们会发现这些女明星都具备一些引以为傲又惊人相似的特点,例如:有一定的学识,有内在涵养以及对工作的热爱之情。在剥离了绚丽外表的包装后,这些女明星似乎更愿意展示自我社会性的一面,她们自强自爱自立,有个性有抱负,努力培育自我的内在修养。1933年的《玲珑》杂志上有一篇文章很全面地概括了现代女性的特质:“现代女性应当并不仅仅只体现在时髦的外表上:‘烫发、粉脸、涂唇、细眉’是远远不够的;一个真正的‘现代’女性必须具备下列品质:‘丰富的学识,高超的思想,及坚强的意志’,这些品质都来自于‘多多读书’。”^①从上述“满映”女明星的介绍中,我们不难发现她们所强调的个性特征都极符合当时人们对现代女性的理解。

而考察同时代上海几位较有影响力的女明星——“中联”旗下的陈云裳、袁美云、周璇、陈燕燕、顾兰君^②——的经历时(这五位女明星当中,除了周璇与顾兰君以外,其他都和李香兰共同参与了1942年中日合拍的巨制《万世流芳》的拍摄,据李香兰回忆,当时演员表公布的时候“上海电影界为之哗然”^③,可见这三位是当时炙手可热的女星),却发现了现代女性的另一些特征。这几位女星中除了陈燕燕是14岁从北平圣心女中肄业拍戏以外,其他几位都是戏曲或者舞蹈演员出身。陈云裳是出身广州大新公司游艺场的歌舞演员^④,周璇曾进入明月歌舞团学习^⑤,袁美云则是以名戏子的身份转入电影公司^⑥,顾兰君也

① 《从摩登说到现代年轻妇女》,见《玲珑》,3卷44期,1933年12月13日:2439—2442页。转引自:[美]李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》,毛尖译,第111页,北京大学出版社2001年版。

② 参见傅葆石:《双城故事——中国早期电影的文化政治》,刘辉译,第172—174页,北京大学出版社2008年版。

③ [日]山口淑子、藤原作弥:《李香兰之谜》,陈喜儒、林晓兵译,第204页,辽宁人民出版社1988年版。

④ 艾以:《上海滩电影大王张善琨》,第94页,上海人民出版社2007年版。

⑤ 参见赵士芸:《影坛钩沉》,第98页,大象出版社1998年版。

⑥ 参见赵士芸:《影坛钩沉》,第81页,大象出版社1998年版。

如周璇一样 15 岁进入歌舞团学艺^①。也就是说,除了陈燕燕念过中学以外,其余没有一个人具有小学以上学历。可以看出,当时上海的明星大多都是通过其精湛的才艺表现被选入电影公司当起了演员的。虽然这些上海明星和“满映”的明星在学历上产生了一些小小的差距,但上海的女明星在技能上的优势似乎更符合电影演员的身份,也更符合“摩登”一词外在层面上的意义。无论是内在特征还是外在特征,无论是在学识上的优秀,还是才艺上的凸显,都是摩登女性所必须具备的特质。同时,这些女明星在生活中的表现和在银幕上的表演形成了一种对等的呼应关系,也因此更为有力的证明了她们作为具备独立姿态的新女性的品格特征。不可否认的是,这些女明星的自我要求与自我展示在一定程度上受到了好莱坞女明星形象的影响,当时有很多流行杂志都会刊登好莱坞女影星的照片。“从《玲珑杂志》的范例来看,那些亮丽的好莱坞明星照无一例外地展现着对身体的狂热崇拜——浓妆艳抹的脸庞,半遮半掩的身体以及最经常裸露着的双腿。”^②好莱坞女明星的这些毫无顾忌的身体展示,给中国的女明星很多解放个性的暗示。“事实上,中国早期电影工业里的女明星现象,固然是受到二十年代以降的好莱坞‘明星制度’的影响,二十世纪初期中国社会本身的处境,才真正为现代女演员的头角峥嵘,做了充分的准备。”^③“五四”运动对中国女性的启蒙与解放功不可没,这种影响不只局限在日常生活中,更被放大在银幕上。当时在上海的租界里,曾经有三位艳名四播的摩登小姐。她们分别是“F·F·”小姐、“A·A·”小姐和“S·S·”小姐,她们以作风大胆、善于交际、喜爱抛头露面而闻名上海。当然,其中最出名的还属“F·F·”小姐,她就是中国最早的五部长篇之一《海誓》的女主角——殷

① 参见王邗华:《民国名人罗曼史》,江苏古籍出版社 1996 年版。

② [美]李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》,毛尖译,第 110 页,北京大学出版社 2001 年版。

③ 周慧玲:《表演中国》,第 020—021 页,麦田出版 2004 年版。

明珠。她出身书香门第,喜好运动,跳舞、唱歌、骑马、游泳、骑单车……常穿西装,模仿外国电影明星,青春美丽,洋派十足。^①殷明珠不但在日常生活中就极力地彰显其新女性的特征,更是毫无顾忌地把这种派头带进了电影当中。1927年,在她主演的电影《盘丝洞》中,不时穿插蜘蛛女裸浴、半裸舞等场景,并表现蜘蛛精化成女人身之后具有了正常人的欲望,还表现猪八戒(猪八戒在此片中象征着色欲)化为鲇鱼入池忘情地戏弄正在洗浴的众蜘蛛女的情景。^②这种对于女性身体的放肆展示在以后的电影中虽不多见,但在《新旧上海》、《体育皇后》、《孤城烈女》等一些日后的影片中仍若隐若现。女性不仅可以在生活中体验毫无束缚的感觉,甚至可以堂而皇之地在表演中展露身体,且不必受到道德上的责难。由此可见,上海的女星在宣传中所极力张扬的是她们洋派的特征。同时,在当时的杂志和期刊的封面和广告中所展示的女性形象也不断提示着摩登女性应该配备的流行服饰和修剪的最新发型。甚至有些女性观众会带着自己的裁缝一同去影院看电影,为的是做出和电影中的女主角一样新潮的服装。^③我们可以从中窥见上海电影给观众带来的是最直观最具体的“摩登”感受。

通过对两方的对照比较,我们可以发现,从上海女星的体貌举止来看,她们似乎更符合传统观念中对于现代女性特征的描述:会唱歌跳舞,穿着打扮时髦入流,有着洋派的作风,开放的观念。但这些现代女性的特征却似乎并没有在“满映”女明星的塑造中被继承和放大。“满映”的女明星仿佛在创造另一种有别于一般摩登女性形态的更为深刻而内在的现代女性观

① 参见程步高:《影坛忆旧》,中国电影出版社1983年版,第57页。“F·F·”是Foreign Fashion之意,“A·A·”小姐名为傅文豪,据程步高回忆是“Ace Ace”的缩写,代表王牌的意思,但郑逸梅回忆是因为傅文豪的英文名为Anna,所以被称为“A·A·”小姐。(参见郑逸梅《影坛旧闻——但杜宇和殷明珠》,上海文艺出版社1982年版,第15页。)”“S·S·”是“Shanghai Style”的缩写,“S·S·”小姐的中文名是袁瑞如。

② 邵苏元、胡菊彬:《中国无声电影史》,第216页,中国电影出版社1996年版。

③ 参见郑逸梅:《从〈海誓〉谈到上海影戏公司》,《感慨话当年》,第26页,中国电影出版社1962年版。

念：内在的知识、内涵比外表的时尚更持久。这种摩登女性的类型超越了外表的拘束，向更为内秀的方向迈进了一步，使得“摩登”一词具备了知性且不具有依附性的独立性格。

结 语

纷繁复杂的历史境遇与缠结不清的意识形态话语使得“满映”理应成为中国电影史上的一个独特的存在，而有意思的是，这种身份游移、歧义丛生的状况在权威的电影史表述中却往往经过屏蔽、裁剪后简化为一个刻板的论调，认为“满映”时期的电影是电影发展史中的“逆流”。^①但是，经过以上对于其电影中的女性形象和女明星的考查，可以看出，“满映”电影在银幕上把女性作为赞美及同情的对象去描写、对家庭伦理的强调等文本内的表意策略与对演员的系统化、专业化的培养这些文本外的工夫，以及借助把女明星宣扬成集智识、个性、才艺与外表于一身的新女性这一跨越文本内外的包装手段，均与战前、战后甚至是新时期以来直至当下的中国电影的传统有着某种内在的一致性。在我看来，这种一致性的形成源于一种对现代性的共同的向往、体验与认知，同时，也有可能为我们在政治性读解之外对观察、诠释沦陷区电影提供了另一个维度。

（作者单位：中国艺术研究院影视研究所博士研究生）

^① 参见陆弘石、舒晓鸣：《中国电影史》，第66页，文化艺术出版社1998年版。李道新：《中国电影史（1937—1945）》，第245页，首都师范大学出版社2000年版。

爱在他乡的季节

——论当代华语电影中女性身份漂移的表征

朱丽丽 祁 林

我哒哒的马蹄声是个美丽的错误，我不是归人，是个过客。

——郑愁予

在中外艺术史的长河中，女性经常被塑造成一个神秘的性别，她既是美、爱情、人性和丰饶的象征，又是诱惑、罪恶、堕落的象征。而当人类进入现代性社会之后，“女性”的这二元特质又导致她被认为是一个和现代性相矛盾的性别。因为，“现代性”一方面强调科技、理性、进步，另一方面强调自由、个性和张扬的主体意识，而这二者和女人天性中感性、任性、审美、母性、家庭归属等等都是相矛盾的。换言之，“女性的人”和“理性的人”（这是一种现代性的要求）是相矛盾的，于是被现代性逻辑收编的女人不“女性”的女人。^①

很自然的，女性身上的自然力量和现代性流动的逻辑之间就产生了一种张力。同处在现代社会中由于性别的关系，女性

^① 参阅[英]萨拉·科克利：《现代西方哲学中的性别与知识》，《权力与服从——女性主义神哲学论集》，第121—123页，中国人民大学出版社2006年版。

注定要比男性经历更多的摩擦、冲突、混乱，其内心渴望和社会之间的悖反关系也愈发清晰和明确。如果从这个视角审视 20 世纪 90 年代以来的华语电影，我们能惊异地发现，相当多的作品真切描绘了女性在现代社会中的冲突感和不适感，其鲜明的表征就是，我们很难在现实主义题材的电影作品中看到那种坚定、沉静、大气，有着明确的道德归属和身份归属的女性形象，相反，我们更多看到的是那种飘忽、出离、犹豫、迷乱，乃至混乱的女性形象，于是女性之美在混乱中被安排、撕扯，甚至被捉弄，然后走向一个似乎是宿命的结局，这形成了这些华语电影令人震撼的艺术魅力——如果说，悲剧是将美毁给人看的艺术，那么电影将“女性之美”颠沛流离的过程展示出来，这或许是古典悲剧的一种现代性变形（悲剧没有终结，只是变形了而已）。悲剧在华语电影中的这种变形，是拜中国社会 20 世纪后期现代性的社会进程之所赐，换言之，电影当中的这种女性形象是中国社会的现代性的表征。另一方面，女性身上的感性和追求完整的特质又被认为是一种对抗现代性的力量，很多艺术家也看到了这一点，有人甚至将拥有完美女性视为拯救人类“现代性之痛”的灵丹妙药，典型的如托尔斯泰《复活》中用玛丝洛娃的善良、美丽而促使聂赫留朵夫公爵最终获得灵魂的解脱和洗礼。在这样的艺术作品中，人们能在女性身上看到了一种人类的完美品质针对男性气质（现代性的表征之一）的高贵拯救，正如卢梭对女性的溢美之辞——人类的道德典范，又如歌德诗句——“永恒之女性，领导我们走”。

如此，华语电影对女性在现代社会中苦难和不安的展示就具有了某种寓言意味，即通过刻画女性内心的躁动、不安以及由此带来的命运的拨弄，引导人们思索所谓的“现代性特质”对人类整体性情的伤害，这使得相当多的以现代社会为背景的女性电影充满了悲剧色彩，但也充满了感人力量的原因之所在。

本文选取华语电影中都市题材的电影来阐释上述命题，其范围包括香港、台湾、大陆三地。从 20 世纪 70 年代开始，香港、

台湾和大陆的部分地区(发达地区的都市)渐次进入了所谓的现代性社会,都市化、金钱至上、经济腾飞、专业分工等等现代性社会的现象在东亚这片土地上蓬勃发展起来,这极大地改变了生活在这片土地上的人的生存状态。关于身份“漂移”,首先应该是与现代性理论中的流动性概念相关,也与后殖民理论一直关注的离散、迁移有关。阿帕杜瑞(Arjun Appadurai)认为,在全球性的文化流动中,传统、种族及其他的身份标记变成“滑动的,就象寻找某些确定的事物,经常因为跨国传播的流动性而受到挫折”^①。阿帕杜瑞据此将全球文化的流动分为五种景观:人的景观、科技的景观、经济的景观、媒体的景观和思想的景观。对作者而言,当代华语电影中女性身份的漂移,就是一道特殊的景观。当下中国正处于由传统向现代转型的时期,在转型中现代性的断裂所引发的焦虑、痛苦成为一个时代的语境。在华语电影中,现代性的焦虑的表意策略之一就是女性身份的漂移。

鲍曼说,现代性是流动的,是“液体和气体”的特性,它将通过“流动、溢出、泼洒、溅落、倾泻、涌流、喷射”等方式“为更新的、更加完善、先进的传统清扫场所;是要用另外一套更为完美先进的传统,来取代原有的残缺不全、弊端重重的传统”^②。这就是所谓的“进步”,现代性因此存在而被认可。“流动性”造就了社会的变易甚至革命,同时也不可避免地导致人们在地理空间上的流动。遵循现代性的逻辑,女性的身体从乡村流向城市,从东方流向西方,她们的身份认同也在这种流动中不断沉浮漂移。除了地理空间的流动,她们的身份漂移事实上也通过另一条路径进行,即在流动的时间中成为特定语境中历史想象的客体。

以下,我们将来分析一些精彩的和现代女性命运相关的故

① [美]Robert Stam:《电影理论解读》,陈儒修、郭幼龙译,387页,台北远流出版事业股份有限公司2006年版。

② [英]齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代性》,第5页,上海三联书店2002年版。

事,这些故事一方面折射着在中国这块土地上现代性的过程,从这个意义上说,它具有纪实的意味;另一方面,它们也寄托着电影艺术家们的梦想,尤其是对一个可能的完美女性身份的梦想,从这个意义上说,它们又是表现的。

一、压缩的现代性下的女性身份漂移:《苹果》

当代华语电影中女性身份的漂移,源于当下特殊的中国语境。中国正处于由传统向现代转型的时期,在转型中现代性的断裂所引发的焦虑、痛苦成为一个时代的语境。在华语电影中,现代性焦虑的一种表意策略就是女性身份的漂移。而在本土语境中的区域迁移,使得东部/西部、城市/乡村的生活方式的巨大落差以前所未有的激烈形式呈现出来。中国大陆开始于20世纪70年代末的改革开放造就了中国东部发达地区所谓的“压缩的现代性”:“空间形式上,工厂区的生活社区层压在农业区之上;文化形式上,传统方式混杂于消费主义生活方式;社会形式上,在巨大的贫富不均的对比下,工人阶级与新星的富裕中产阶级并置于紧密的社会关系中。”^①

《苹果》就说了这样一个在“压缩的现代性”中,一个中国农村女性身体命运的故事。女主角刘苹果是一个打工妹,在洗脚城工作,与丈夫一起在北京,是漂泊在最底层的移民。一次偶然的醉酒,老板强暴了她。刘苹果因此怀孕,围绕着她肚中的孩子,丈夫与老板达成了协议,以钱来换孩子。一直膝下无子的老板愿意用钱来换孩子,而苹果的丈夫在最初的羞辱愤怒过后也有心借孩子来敲诈老板一笔钱。三人之间达成了尴尬的协议。

《苹果》的原名叫《迷失北京》,这个原名饶有意味,首先它点明了苹果的移民身份,她是一个从乡村迁移到北京来的打工者。巨大陌生的城市构成是一种诱惑,同时也是一种压迫。电

^① 马杰伟:《打造现代身体:中国南方工厂和酒吧的故事》,许纪霖等编《帝国、都市与现代性》,第340页,凤凰传媒集团2006年版。

影中苹果与她的丈夫坐在景山上俯瞰北京城的镜头,就非常鲜明地表现出电影中的男女主人公对城市的向往、渴望与敬畏。这种压迫,在多方面多层次中似乎是漫不经心地表现出来。苹果夫妇简陋的出租屋和老板富丽堂皇的豪宅之间的差距是如此巨大,两个阶层之间的鸿沟似乎不可逾越。苹果们也清晰地体认到作为移民,尤其是一个在底层工作的移民对压迫性的城市现代性必须容忍乃至部分地接受,所以作为洗脚按摩的小姐,她忍受客人的调戏与老板的苛刻,忍受在这个城市流光溢彩的背面肮脏逼仄的生活环境。电影被删节的一条副线更明显地诉说了这个主题。苹果的小姐妹不能忍受客人的调戏出手还击,被老板开除。小姐妹与苹果醉酒的那场戏中,哭喊:“北京这么大,为什么容不下一个小小的我?”这种源于身份漂移,面对新的情境无力迷茫的感觉正是导演李玉所说的“迷失感”,“迷失感是在每个人的内心里面”,“迷失感是我对社会对人的一个观察吧,尤其是这个时代”,“它关照的还是现代这个社会”^①。

正如吉登斯所言:“在晚期现代性的背景下,个人的无意义感,即那种觉得生活没有提供任何有价值的东西的感受,成为根本性的心理问题。”^②电影中表现苹果这样的移民面对身份漂移的彷徨时,唯一能把握的是自己的身体。所以《苹果》中大段情爱的场面,单纯被斥为商业噱头也是片面的。苹果夫妻在出租屋中热烈的性爱,是他们缓释一切身份焦虑的最好的武器,他们在巨大陌生的城市中挣扎求生,做最底层的工作,拿最低的工资,没有钱,没有房子,没有前程。但日子还得继续,身体的愉悦成为他们唯一可以掌控的东西。电影最具戏剧性的转折,是苹果肚中的孩子。因为孩子,两个男人达成协议,一方用钱来买孩子,一方以孩子来获取一笔财富。苹果唯一能够把握

① 《与李玉谈〈苹果〉》,网络来源: <http://www.unicornblog.cn/user/wangxiaolu/14166.html>。

② [英]安东尼·吉登斯:《现代性与自我认同》,赵旭东、方文译,第9页,北京三联书店1998年版。

的自己的身体也成为筹码。女性的身体既是欲望对象,同时也是男性权力交换的筹码和牺牲品。苹果的丈夫欲借助苹果的身体和苹果腹中的孩子完成自己的财富梦;苹果老板欲借苹果的身体完成自己传宗接代的愿望。饶有意味的,是两个男人谈判的场景。对苹果的身体侵害被简化为对苹果丈夫权益的损害,而围绕着苹果即将出生的孩子,两个男人从斤斤计较每个细节到协议达成觥筹交错的过程,真正的主体——苹果一直处于被隐匿被遮蔽的过程。苹果在这里不仅仅是一个在城市现代性中备感压迫的身份漂移的移民,而且是一个在男权机制中没有确定的形象、同样漂移不定的女性。

但是影片的结尾峰回路转。苹果的丈夫买通医生,将自己的孩子伪装成老板的孩子,换来十万块钱,事后却又后悔,找老板退换不成,便策划了绑架事件。一直沉默隐忍的苹果却显现出不一般的决断。她没有选择带着孩子与丈夫团圆,也没有选择跟老板在一起。而是带上交易的十万块钱与孩子独自离去。内地版的《苹果》删去了苹果拿钱的镜头,意图将她塑造成更为符合传统伦理的女性形象。但完全版的苹果更符合人性及现实。苹果这样的一个底层女性的性格发展是很现实的,她认同她的社会地位,辛苦工作、拿微薄的工资,没有抱怨。认同命运,认同被两个男人当成筹码,但是,最后,她的身体和命运的漂移有一个奇妙的转变,她摒弃了掌控她身体及命运的两个男人,独自一人带着孩子按照自己的意志出走。拿钱的镜头被删除是个败笔。这笔钱是一个男人对另外一个男人以她的身体为筹码的赔偿,但苹果作为真正的受害者和被利用者才应该是这笔钱的合法主人。导演也认为“苹果这个角色得使暗劲。表面上看,她一直随着这些男人在走,到最后她觉醒了,知道自己该怎么做,选择了带着孩子走。这很像中国社会的女性,一直在犹豫不决、反反复复的过程中最后做出决定的还是她们”^①。

^① 《我可以一辈子拍女人——〈苹果〉导演李玉访谈》,时光网,ZOE 的博客,网络来源:<http://www.mtime.com/my/856799/blog/752123>。

《苹果》表现的是一个复杂的世界,导演没有对任何一个角色刻意地丑化或美化,包括梁家辉扮演的老板,也不是一个百分百的坏人,他也有脆弱和令人同情的一面。《苹果》内地公映的版本被删减的部分大概有以下一些:1. 梁家辉召妓的场面;2. 暗示佟大为与金铃发生性关系的场面;3. 配角打工的“小妹”变为妓女,后来被嫖客杀死的整条线索;4. 影片中引用的旧北京纪录片和天安门升国旗的部分;5. 大量的运动镜头;6. 北京居民楼内地面上的污水镜头。除了政治因素以外,其余的几处删节都在一定程度上降低了现实及人性的复杂性。苹果所面临的身份认同(identity)与其生活的语境一样复杂,她是在北京生存的人,但她又不是本地(local)人,背负着移民的身份。她是丈夫的妻子,老板的情欲对象,是丈夫与老板传宗接代的生育机器。但她最终决定摒弃一切,做回自己。苹果是一个斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak)所谓的“流散”世界的妇女,存在于一个“差别的空间”^①,尽管她所处的不是一个跨国语境,但在某种程度上,她依然体现了国家区域内某种界限的跨越,包括城市/乡村、东部/西部、贫困/富裕的对立同时在苹果的世界中存在,语境的复杂促使苹果的身份认知一直处于漂移之中。尤其是压缩的现代性语境与男权机制结合,构成了对苹果这样处于社会底层的女性的压迫。苹果所面临的“生存的孤立”“不是个体与他人的分离,而是与实践一种圆满惬意的存在经验所必须的道德源泉的分离”。^② 这是任何一个第三世界的底层女性常见的困境。难得的是苹果的出走显示了对自我身份本真的追求和恢复。在这个意义上,《苹果》被第六代导演娄烨称为是一个新电影的方向。

① [美]斯皮瓦克著,陈水国等主编:《从解构到全球化批判:斯皮瓦克读本》,第282、283页,北京大学出版社2007年版。

② [英]安东尼·吉登斯:《现代性与自我认同》,赵旭东、方文译,第9页,北京三联书店1998年版。

二、全球化进程中的女性身份漂移：

《爱在他乡的季节》与《做头》

相对于大陆电影关注农村女性身体流动的命运，香港和台湾的电影人更加关注的是女性身体在全球空间的流动，这是和香港、台湾的社会进程紧密联系在一起。从20世纪60年代开始，台湾社会在政治、教育、文化等领域全面克隆美国，在此背景下掀起了一股留学美国的热潮，大批青年学子负笈赴美，在美国度过了人生最朝气蓬勃的青春岁月；香港亦如此，同时相对于台湾，香港的国际视野更为宽阔，青年学子留学司空见惯，移民亦是习以为常（在“九七”到来之前，甚至掀起了一股移民潮）。所以“移民”成为理解港台电影中女性身体漂移的一个关键词。值得注意的是，对移民题材电影进行关注的大多是女性导演，如罗卓瑶、许鞍华、张婉婷和张艾嘉等等，她们都有留学或移民的经历，对身体的全球化流动有着切身的体验和感触。在他们的电影当中，女性的身体随着命运的沉浮在世界各地流转，展示女性在异域他乡的不幸成为移民电影的一个永恒主题。这充分展现了女性的性别本质与现代性逻辑摩擦、冲突的必然结果。

身体的异化和移民之痛

在港台所有的导演中，罗卓瑶是对移民问题最为关注的导演。她具有亲身的异国求学的经历（在英国读书）和移民经历（和夫婿、著名编剧方令正移民澳洲）。她自己对移民的内涵有着清醒的认识，出于女性的敏感，她的电影对女性在移民流动的过程中身体的感触有着极为细致的刻画和描写，《爱在他乡的季节》（获第21届台湾金马奖最佳作品奖）就是一个典型的例子。

在这部电影中，女主人公李红（张曼玉饰）移民的历程颇能说明“女性身体”在全球化流动过程中遭受的异化、屈辱和伤害。1980年代，作为上海人的李红多次申请移民美国，但每次美国大使馆的签证官都是以她太漂亮或者单身等理由拒签。

于是她嫁给了教书先生周南生(梁家辉饰),生了一个孩子后终于拿到了签证。这一过程颇令人玩味:在美国签证官的眼里,独身的(自由的)和美丽的女性身体到了美国是危险的,且是不能够给美国社会带来任何效益(或者说是正面作用)的,因此这样的人必须要被拒之国门之外。为了破解签证官或者说是美国的移民意识形态布下的这个死局,李红通过改变自己的身体达到了目的——结婚、生孩子。这样,她在美国签证官眼里就是另外一种类型的身体:不自由的(有丈夫和孩子的牵绊)、美丽打折扣的(作为母亲的婚后女人)的身体,这样的身体到了美国是不具危险性,且不容易赖在美国。这里展示了全球化的格局中,一种文化的偏见乃至殖民主义思潮的根深蒂固。

李红对自己身体的改变想必是不甘心的,以她的心高气傲她是不愿意嫁给周南生这样的平庸的中国男人,要不是出国的诱惑太大(同样的主题更为深刻地出现在电影《做头》中,后文中将有详细论述)。当她到达美国之后,为了能达到定居的目的,当签证到期之后,她不愿回国,而是作为非法移民留了下来。从此,原先被视为天堂的美国社会却对其身体显现出了极为狰狞的一面。首先是恶人对其身体的垂涎,她被意大利移民骚扰,后来又差点被美国流氓强奸,在撕扯的过程中被殴打受伤。因为没有合法的美国身份,所以她即便是受了伤害也不敢报警。在此,没有身份的身体就是一个赤裸的身体,她除了是欲望的对象以外则什么都不是了。因为,归根到底,提升身体欲望品质进而达到灵魂(与肉体相对立)高度的,是社会文化的参与,只有在这种情况下,身体及其需求、冲动、激情,才会在真理(理性)的方向上受到规训乃至谴责。这就是鲍德里亚所谓:“宗教对身体的批判”^①才有意义。没有“身份”的身体则被抛弃

^① 这个批判如下,对于宗教来说,身体的理想指涉是动物(对“肉体”的本能和食欲)。躯体是一个巨大的坟墓,躯体超越死亡的再生是肉欲的隐喻。见[法]让·鲍德里亚:《身体,或符号的巨大坟墓》,载汪民安等编《后身体:文化、权力和生命政治学》,第53页,吉林人民出版社2003年版。

在社会之外,或者作为社会巨大的隐蔽层面而存在的,欲望不受约束,但同时也缺乏社会保护,极易受到伤害。

为了获得绿卡,李红想了一个办法,和一个已经移民成功的老男人结婚。对这场婚姻,李红的解释是“没有爱情,不过我可以照顾你的饮食起居,我保证10年不离婚,我还可以为你生个孩子。你只要帮我办绿卡,我们马上结婚”。这个老男人自然受宠若惊。在此,影片展示了作为现代性的全球化对第三世界的身体恶狠狠的伤害和冷冰冰的规训——如果想融入发达国家的社会体系,那么将自己的身体交给这个社会的逻辑,从而放弃自己的欲望。李红和老男人的婚姻不过是将自己的身体作为生育机器和做家务的机器,从而换取一张居留美国的绿卡。这是极不人道的,李红自己也受不了,终于拿着老男人准备做蜜月旅行的钱逃跑了。用自己的实际行动在美国上演了一场“本能造反逆各斯”的现实剧。

不遵循现代性和全球化的游戏规则,身体就要受到伤害;遵循了,灵魂就要受到扭曲和压抑。女性因为其温柔、感性的天性使其在这样的规则中受伤往往尤其深刻。在此,女性身体上遭受的伤痛将直接导致其灵魂的苦难。正如特纳所说的那样:区分苦难(suffering)与苦痛(pain)对于女性来说非常重要。苦痛被界定为“身体在遭受伤害、疾病等打击下所感受到的不幸”,但苦痛有的时候是和幸福联系在一起的,比如女性在分娩的时候,身体的伤痛伴随的是新生命诞生的喜悦。女性主义所认为的女性的韧性和忍耐力比男性强,基本上是基于这个层面。苦难则不同,苦难是“涉及到自尊的丧失”。^①“苦难”之后非但没有新生活的喜悦,更多的是对生存下去的绝望。李红所遭受的身体的痛苦如影随形的无疑都是苦难,男人的性侵害和骚扰、疾病对身体的伤害一点点地蚕食掉她在美国依靠自尊以及自己的能力活下去的勇气和信心。她终于最后变成了一个

^① 参阅[美]B.特纳:《普通身体社会学概述》,载布莱恩·特纳编《社会理论指南》,第590页,上海人民出版社2003年版。

依靠欺骗同胞而获得金钱的骗子。令人感慨的是,当她用欺骗获得金钱以后,在出卖自尊的同时她也将自己身体的感觉出卖了,或者说,她的身体终于异化了——偏离了本真的生命的感觉,她不再为自己的丈夫坚守自己身体的承诺,而是开始招男妓,沉溺一晌贪欢的刺激中,第二天诅咒着“丑陋的支那人”的同时开始了自己新一天的骗子生涯。

李红这样一个美丽女性的身体遭遇对于全球化和现代性来说也许是个巨大的讽刺,现代性话语对幸福的承诺在女性身体全球化流动的过程中遭受了沉重的打击。这就是刘小枫所说的:“现代生活的感觉形态的本质是身体的优先性,人身的意义和目的不再重要,拒绝任何带有永恒性质的理念及其对个体人身的规约,人身对自身的在世短暂性和有限性的恐惧和忧伤被一劳永逸地克服了,现代性就等于确认有限的身体时间的自足性。”^①

这是现代性对遵循其运作逻辑的个体身体的幸福承诺,这种承诺归根到底就是“身体的自由”。身体的自由记忆由此带来的快乐可以成为生命的所有意义。影片中从一些华人移民嘴里不断出现的对自己移民理由的讲述似乎都在论证在美国能够获得这一幸福的合法性,到美国定居相对于中国那就是“博士想什么时候毕业就什么时候毕业”(学习的自由)、“没有人监视你”(行动的自由)、“想生几个孩子就生几个孩子”(生育的自由)。但对李红来说,由于缺乏一个国族身份,这一切的自由显得是那么得遥远甚至虚幻。这显示了全球化的幻像背后,殖民情结、反女性主义情结真正发挥作用的深层次的动因,这一动因正是现代性的后果。在大量的反应移民生活苦难历程的华语电影中,其批判抨击的矛头都指向于此。比如罗卓瑶的另一部作品《外国的月亮真的圆吗》以及许鞍华的《极道追踪》,都表达出了类似的意蕴。

^① 刘小枫:《现代性理论绪论》,第334页,北京三联书店1998年版。

身体的愉悦与流动之梦

我们来看另一类与移民相关的女性电影。在这类电影中，移民(女性身体的流动)成为一个遥远甚至模糊的背景，身体流动所带来的幸福和自由是一个理想的召唤结构，在这种情况下，女性身体的命运和灵魂的感觉却呈现出另外一种奇特的面孔。我们以电影《做头》来说明这个命题。

《做头》讲述了一个人到中年却异常美丽的女性精神和身体共同出轨的故事。在这个故事中，“移民美国”成为主人公安妮(关之琳饰)没有实现的并早已过去的一个遥远的梦，但这个梦却成为她生活中的一个挥之不去的背景，而她的身体及其所有的喜怒哀乐就深刻地嵌在这个背景中了，这才是她出轨的最深层次的原因。当初，作为“淮海路上一枝花”的安妮，为了能够移民美国而嫁给了她丈夫(吴镇宇饰)，因为丈夫的母亲在美国，他们夫妻可以理所当然地移民。没想到母亲意外死亡，移民之事也就泡汤了，这成为了安妮日后内心的一个解不开的心结，因为她“本应该是作为一个美国人”而活着的。于是她不去上班，仅仅依靠丈夫微薄的工资，却极力维持着一种体面、优雅，其实是想象中的富足生活。随着改革开放(中国也因此开始了自己全球化的历程)的深入，关于美国(包括整个西方发达世界)的信息渐渐地走进安妮的生活：她的好朋友从国外给她带来了高档内衣，并且骄傲地告诉她“女人到了我们这个年纪，内衣比外衣重要”；她从美国回来的情敌莉莉在她面前挥金如土的姿态和气派等等。相形之下，她的丈夫能够给予她的那种安宁、稳定的生活无疑显示出来的是枯燥、乏味没有生命力的一面。

安妮的身体没有伤痛，更没有苦难，甚至还经常被抚慰得很是熨帖，无论是小理发师细心地服务，还是男性邻居温情脉脉的目光和期待。但安妮的身体却有一种难以名状的躁动和不安，而电影时常用胸脯、脚、耳朵等等身体部位的镜头特写强化这一不安情绪的表达。这种躁动不安的内涵是混杂的，有主

人公美人迟暮的焦灼与惶恐,对平淡生活的不耐烦等等,就像德勒兹所说的那样:“欲望组合暗示欲望绝不会是一个‘自然的’或‘偶发的’决定物”,真正形成欲望的不是每个个体的组合要素,而是决定这些要素组合在一起的力量(权力)。^①很多观众批评安妮是个“烂女人”、“坏女人”,批评她是个人欲望压倒理性和道德,其实这仅仅是看到安妮作为一个中年女人情感失落和道德失范的一面,而没有看到,这一切其实是安妮在对美国化(极度富裕、优雅、物质)的象想与渴望中被大大强化了,这才是让安妮出轨的决定性力量。因为这种想象和渴望才是让安妮痛彻心扉地感到“我本不应该是这样”的根源所在。美国一直是安妮成长过程的一个乌托邦,它所表征的现代性承诺对像安妮这样还生活在不发达社会中的人们的一种无言而恒久的诱惑。安妮的身体也不是快乐的身体,于是,当身体极度渴望漂移以融入发达的西方现代性的生活框架的时候,身体的快乐(性感的快乐)才会变得那么的迫不及待。因为只有身体性感的快乐才能产生乌托邦的幻觉,或者用福柯的话来说,“性爱”是人生的异托邦。

于是我们看到安妮义无反顾地离开了家庭(丈夫和孩子),急切地要投入和理发师阿华的婚外情当中。影片最后,导演用夸张的手法(有效地调度光线,巧妙地使用水流等道具、音乐的使用等等)渲染了性爱的力度,莲蓬头里喷薄而出的水流象征着被持久压抑的欲望被释放时汪洋恣肆的姿态,此时,身体又露出她的“本能造反逆各斯”的感性的一面:与安妮激情浪漫的阿华只是一个大学都没读过的中国社会底层理发师,他身上没有任何所谓的美国气质。安妮对阿华暧昧的爱,其实是对自己曾经青春、美丽岁月的贪恋和不舍,这里面无疑也是夹杂着当时她的美国梦,但这个梦无论如何落实不到阿华身上。但当身体获得性感的快乐之后,这一切就都不重要了,因为如前所述,

① [法]吉尔·德勒兹:《欲望与快感》,载汪民安主编《生产》(第二辑),第366—367页,广西师范大学出版社2005年版。

所谓美国梦的允诺,其实最终也不过落实到身体的快乐上。于是,性爱也就完成了安妮身体漂移的渴望。

身体的快乐是短暂的,它并不是人之为人最本质的东西,所以,编剧和导演安排安妮与阿华激情过后,也一定要安排他们彼此精神的升华。对于这二位主人公来说,这次性爱绝对拥有超越了身体感性的意义:对于安妮来说,美国梦获得了一次替代性的满足,或者说是通过身体的愉悦对美国梦实施了有效地忘却。激情愉悦后的空虚使她觉得伤心,但其实也获得了一种解脱,从美国梦(全球化的现代性之梦)中抽离出来,只有这样,结尾处安妮洗心革面成为一个经营美发师的成功女性才能获得圆满解释;而对于阿华来说,童年可望而不可及的梦想也获得了满足——安妮是他少年时候的梦中情人,他可以抽离自己的单相思,尽情投入一个男人的现代性游戏中。

总之,现代性是让人的身体不安的,女性尤其如此。因为现代性遵循进步的逻辑,它是一根鞭子,总是在催促人不断往前走,不断比较自己和过去有什么不同,并且用一种意识形态来告诉人们这种不同就是进步的后果。不过处于这种进步鞭策下的身体经常对这个后果会提出自己的疑问甚至抗拒,身体是感性的,它会因为自己不舒服而对主体的行为做出种种修正,最后偏离现代性的轨道。如果我们认同卢梭的说法,女性身上有更多人性的品质,那么现代性语境中女性身体的伤痛和苦难以及女性由此产生的对现代性抗拒的努力,或许是人类自我拯救的本能体现。

三、历史想象中女性身份的漂移:《卧虎藏龙》

《卧虎藏龙》在全世界获得了巨大的票房成功和良好的口碑,不过它在中国大陆却是影响有限的,很多大陆的中国人不喜欢这部电影,更有人将其和王度庐的原著《卧虎藏龙》甚至后来聂云岚的改编之作《玉娇龙》相比较,认为章子怡扮演的玉娇

龙完全失去了原作的韵味。西方世界的巨大影响和中国内陆的冷淡反应形成了一对很有意思的比较。我认为,这种情形造成的后果是中国和西方对待现代性的眼光和期待造成的。导演李安在塑造玉娇龙的过程中,暗暗完成了一种对中国传统女性气质的转移,以此迎合在西方社会普遍流行的现代性社会逻辑形成的观影心理,而中国内陆,由于传统文化势力的根深蒂固,民间普遍的观影心理还无法接受章子怡扮演的玉娇龙这一充满现代气息的女孩子,尽管她身着古装。

首先是导演的因素。李安当初看重《卧虎藏龙》这部作品,想将其改编成电影,最打动他的是玉娇龙的叛逆精神。在数次新闻采访过程中,李安都谈到当他第一次看到王度庐小说的时候,就被玉娇龙的“叛逆”所吸引,觉得这会是个很有意思的故事。“叛逆”是李安注意到的第一个也是最重要的一个元素。但这个元素很大程度上是反中国传统文化的。我们可以比较《卧虎藏龙》另一个文本转换来说明这个问题。上个世纪80年代,作家聂云岚将王度庐的《卧虎藏龙》改编为《玉娇龙》。相对于原作,这部作品大大钝化了玉娇龙身上“叛逆”的因素。比如,《玉娇龙》里安排玉娇龙为了服从母亲的意愿甘心嫁入鲁家(此时其丈夫以死,她是按照中国传统风俗与丈夫的灵位结婚),并在鲁家受到其婆婆的残忍虐待,但是她基本上是无怨无悔,在此玉娇龙身上体现了中国传统女性坚忍、服从的德行。类似性质的描写还很多,比如《玉娇龙》里渲染了玉和其师父高朗秋之间的深厚感情,也基本上看不到玉娇龙对罗小虎出身不好的抱怨,这是《卧虎藏龙》里的玉娇龙所不具备的。《玉娇龙》80年代在中国内地的杂志《今古传奇》上连载,令该杂志的发行量从41万份飙升到273万份,其欢迎程度可见一斑。这和王度庐原著在当代中国大陆的有限影响力以及电影《卧虎藏龙》导致很多中国内地观众的不解和不喜欢,形成了鲜明的对比。可以说,不觉得“叛逆”给自己带来不适,却能体悟到“叛逆”的意义和价值,这是一种现代性的文化眼光审视的结果。考虑到李

安西方文化的背景——在美国接受的电影教育,深谙好莱坞电影的运作规则,并亲自执导过《理智与情感》、《暴风雪》等英语电影,李安审视玉娇龙的这种西方文化的视角是丝毫也不奇怪的。

在中国传统文化的框架下通过一个少女表达“叛逆精神”是李安“现代意识”的体现。这里面隐含着“现代”甚至是“西方的现代”与中国传统文化之间的张力,这二者如何结合是一个挑战。事实上,李安刚刚开始这个构思的时候几乎不被任何人看好,对于玉娇龙这个角色,除了李安自己,没有人对她感兴趣。但是,李安还是成功地塑造了这一形象。这就是《卧虎藏龙》艺术上成功的第二个关键因素的出现,即故事情节的重新安排。

电影《卧虎藏龙》简化了玉娇龙性格的多元性,突出叛逆和追求自由的主线,着力削弱玉娇龙身上的中国文化传统的意蕴。

在原著中,玉娇龙的性格是复杂而多元的。除了叛逆以外,她还是一个受到中国传统文化影响深刻的少女。在王度庐的小说中,玉娇龙一直对罗小虎有一种怨恨,即罗小虎是一个盗贼,而且不是名门之后,也不是官员,身份和她不相配。有一段文字对此描写得尤为传神:“过了几日夜内,忽然罗小虎又钻窗进来见她。她见她这个相待三年,一心所属的情人,仍然是‘鼠窃’一般地来了,仍然腰插短刀,举止粗鄙,仍然是那强盗半天云,仍然没有出身,没做官。她真的没有希望了,她不由得悲伤欲绝,哭泣了一整夜。”^①

玉娇龙这样的心思其实弱化了她与罗小虎之间的爱情的质量。而电影中,玉娇龙对罗小虎出身的轻视几乎不存在,这样“罗一玉”之间的爱情显得尤为激烈和震撼。还有,原著一再强化玉娇龙对父母的孝顺,“孝”是中国传统文化的重要组成部分

^① 王度庐,《卧虎藏龙》,第278页,吉林文史出版社1988年版。

分,也是玉娇龙性格的重要组成部分。尤其是对玉娇龙“跳崖”举动的诠释,原著是完全和玉娇龙“孝顺”联系在一起的——玉娇龙为了父母而跳崖,而这次“跳崖”又造就了玉娇龙和封建家庭脱离的契机。而电影中的“跳崖”却显得突兀,以致于很多观众对此很不理解,对她最后跳崖的解读也是五花八门的,有的人认为是为了按照罗小虎在新疆的描述完成自己的心愿,有的人认为她是为了追随李慕白去拜师,也有人认为她是为了恕罪而自杀,有的人干脆始终不明白。

李安等对王度庐小说的改编形成了电影《卧虎藏龙》统一的文化风格和意蕴,它在叙事上基于原著的创作,在文化内涵上却是有所更新,从而更加适合现代观众的口味。

第一,通过改编,电影中的玉娇龙变成了一个具有现代气质的女孩子,而原著中很多中华文化的含义被抹去了。比如,电影的情节略去了罗小虎透露身世的部分,这样就让观众看不出社会阶层差异对于人的影响。如此,就使得电影中的玉娇龙不会因为和罗小虎“门不当,户不对”而要进行痛苦的抉择。^①这样的改编其实是进一步取消了玉娇龙身上传统中国女孩的特质——“遵守孝道”,因为门户是由父母的社会地位决定的。电影里也取消了小说中玉娇龙因为困于母亲的临终遗嘱而痛苦的心理斗争过程描写(在原著中这是其最后跳崖的真正原因),她被简单地描绘成一个追求自我爱情幸福的女孩子。同时,在电影中玉娇龙还被塑造成一个追求自由的女孩子。在她第一次遇见俞秀莲的时候,就对所谓的“江湖”充满了好奇,同时表达了对自己目前的生活以及即将出嫁的不满意。后来她终于逃出门,并且运用自己的武艺将整个江湖搅得乱七八糟。

第二,相对于小说电影强化了玉娇龙的对立面——一个男性的、父权的社会和力量。这突出体现在李慕白的形象塑造方面。从视觉形象上看,扮演李慕白的周润发高大魁梧,与玉娇

① 汪琪、叶月瑜:《文化产品的混杂(hybridization)与全球化:以迪斯奈版《木兰》与〈卧虎藏龙〉为例》,香港《传播与社会学刊》2007年第3期。

龙的扮演者章子怡的秀丽纤弱形成鲜明对比(扮演罗小虎的张震在形象上较周润发也显得较为瘦弱,在情感上也容易让观众将其与玉娇龙归为一类人)。电影中,李慕白是唯一可以从武艺上制服玉娇龙的人。而且,李慕白不仅仅要打败玉娇龙,而且还要从情感和思想上征服她,所以,在电影中李慕白对玉娇龙是击败而不痛下杀手,并通过“击败”一再逼迫玉娇龙“拜师”,跟随他学习正宗的武当心法。但玉娇龙对此却不以为然且一再拼命反抗,这样观众在银幕上就能看到一个弱的女性对一个强的男性精神上的反抗,这和现代社会中的女性主义精神是有气质上的联系的。

俞秀莲的形象其实强化了玉娇龙所面对的父权的力量。俞秀莲虽然也是女性,但是她在情感和价值观念上都是站在李慕白一边的。她囿于封建社会的道德规范,不敢进一步地发展她和李慕白的感情,同时也按照社会的既定规范要求玉娇龙。比如,她会维护玉娇龙的父母与贝勒爷的体面,不去揭露玉娇龙盗剑者的真实身份。同时,在玉娇龙走投无路来投奔她的时候,她还是劝说玉娇龙要回到父母身边好好商量,这和玉娇龙的反抗路径是南辕北辙的。

同时,电影又用“曲笔”写出了与玉娇龙对立的男权世界的虚弱与无聊。这反映在电影对男性的塑造方面。大侠李慕白是电影中最优秀的男性,但他一再压抑着自己的“欲望”,俞秀莲也一样,他们两人的这种压抑最终导致了他们身上的悲剧,这和玉娇龙、罗小虎张扬地追求自己的爱情幸福形成了鲜明的对比。

总之,电影《卧虎藏龙》是用中国古代的语言符号讲述了一个现代女性反抗男性社会的故事,在这里完成了一种中国传统女性气质的漂移。我们可以看到,影片中的玉娇龙同样是焦躁不安的,无论是她的身体还是精神,都渴望能有所变动,让她能够逃离玉府这样死气沉沉的大宅子,她甚至羡慕俞秀莲能够通过押镖到处走走,见识整个天下。当她终于有机会逃离家庭的

羁绊,终于开始了自己从身体到心灵的全方位的叛逆之旅。在山洞中她与罗小虎的肌肤激情是这种叛逆的巅峰,身体的叛逆是最大的叛逆。这完全是一个现代女性追求的个性效果,这是现代性的逻辑所认可的女性形象,也只有认可这种逻辑的中国人才有可能喜欢这部电影,这就是:“现在大中华地区观众对于大部分历史影片或电视剧被‘去文化化’或‘现代化’早已习以为常。故事中的女性不再受制于父权的掌控,平民百姓随意开皇帝的玩笑、儿女和父母亲公开吵闹;因为现代华人社会在与现代性协商的过程中,连接传统与西方的价值观,也不断在变迁。”^①

四、国族认同拘囿下的女性身份漂移:《色戒》

《色戒》是2007年华语电影的一部重要作品。《色戒》的全篇灵魂是女主人公王佳芝。背景是抗战时期,王佳芝因为暗恋同学邝裕民,答应去色诱汉奸老易。却在最后一刻心软,放走了老易。自己与同学全部被处死。这部改编自张爱玲的小说因为李安的声名与大量铺陈的床戏,备受瞩目。最常见的解读是探讨女人由性生情的命运。但是作者认为另外一个解读的路径——《色戒》中的国族身份与女性身份的漂移也同样有意思。

《色戒》在台北上映的时候,有一个非常有意思的插曲。新闻报道“马英九神气凝重的步出放映厅,似乎还沉浸在电影中抗日战争的大时代,感动得眼眶泛红。他说,‘我觉得非常感动,心情很沉重,我想到当年……为国牺牲很多人。’”^②马英九的视角与国族身份处于高度重合的地位。《色戒》一片最重要的不是情色浮沉,而是语境中的国族认同。所以有论者认为

① 汪琪、叶月瑜:《文化产品的混杂(hybridization)与全球化:以迪斯奈版〈木兰〉与〈卧虎藏龙〉为例》,《传播与社会学刊》2007年第3期。

② 《李安发邀请马英九看〈色戒〉感动眼眶泛红》,新华网2007年09月25日。

“《色戒》中最浓烈的不是它的‘色’，而是它的‘中国悲情’”^①。

这部电影的中国记忆几乎散落在影片的各处。影片伊始，便是一队队打着绑腿的中国士兵奔赴战场，接着是从岭南流落在香港逃难的学生，拥挤的香港大学，慷慨激昂的爱国学生。出演爱国话剧那一幕，对王佳芝的命运来说是具有决定性的催化剂。王佳芝与邝裕民合演的爱国话剧，充满了爱国激情与中国人不甘沦为亡国奴的奋起与抗争。剧终王佳芝流下热泪，高喊“中国不能亡！”立刻引起台下观众的巨大共鸣，其中一人在席中站起来呼应：“中国不能亡！”然后全场观众也起立大喊：“中国不能亡！”在这里，对国族身份的认同似乎更超过王佳芝与邝裕民之间若有若无的情愫。演出结束之后，一群学生携手在香港街头高唱“同学们，快拿出力量，担负起民族的兴亡”。不得不承认，李安对历史情境的还原是非常写实的。在那样一种情境下，国族的观念认同超越了一切，所以当邝裕民等决定刺杀汉奸老易时，每个人都觉得牺牲王佳芝的贞操和色相并不是一件羞耻的事情，而是笼罩上一层为国家牺牲的光环，显得格外崇高。在这样的时代氛围中，王佳芝才有这样强烈的意志，去用自己的身躯和灵魂，投身更险恶的特务战场。一名美丽的大学生甘愿去当一名杀手，还先要自己失身学习美人计色诱，身陷最危险的处境。^②王佳芝明明爱着邝裕民，却作出了这样匪夷所思的选择。国族身份认同与其作为一个女性对爱情的认同之间是有偏差的。表面上看是她愿意为爱情献身，深层里其实是她屈服于国族身份的要求，将自己的身体和命运当作是献祭。又或者邝裕民的男性身份和国族利益身份合二为一，不容她不接受。

初次刺杀老易的计划因为老易提前离港失败，王佳芝身心俱失，目睹同伴集体杀死一个汉奸喽罗的血腥场面后，只身逃离香港，逃离她曾经认同的国族身份的担当。而她依然逃不脱

^{①②} 马英九看完流热泪《色戒》在台湾掀政治风暴，中国新闻网，2007年10月4日。

大的中国悲情语境。电影表现她流离失所到了上海,又要耻辱地面对沦陷区的生活,老百姓越过外白渡桥时要向日本皇军鞠躬,学校里也开始强迫学日文,戏院里也要演日本占领军的政治宣传片。当邝裕民辗转找到她要她再次色诱刺杀老易时,王佳芝仍然不能拒绝国族身份所带来的牺牲奉献的要求。国族身份在这里是一个残忍的两面体,一方面,它构建了国家集体认同的庄严性与合法性;另一方面,它又通过这种庄严、合法、正义剥夺个体的肉体、尊严和选择的自由。

但是《色戒》不是希区柯克的《美人计》,它表现的人性要复杂矛盾得多。尤其是王佳芝。在她色诱老易的过程中,她的女性身份的觉醒逐渐与她的国族身份认同发生偏差和矛盾。在邝裕民所代表的正统话语表述中,老易是国家民族的败类、是双手沾满鲜血的冷酷凶残的刽子手,必欲除之而后快。而王佳芝的认同却在假戏真做中悄然坍塌。老易除了是正统话语所勾勒的那个人之外,他也有另一面。他孤独,怕黑,也对自己的汉奸处境历史定位有清醒的了解,他自嘲没有人比自己更懂得如何做娼妓。更重要的是在两个人的情欲交流中,逐渐累积了信任和情感。

电影中的若干背景都暗示王佳芝是一个缺乏情感慰藉的女子。始终没有出场的父亲将她遗弃在战乱的中国;暗恋的对象邝裕民将她祭献国家民族的抗战大业;梁润生只是她发生关系的对象,两人毫无情感的交流。而易先生与王佳芝的情感纠缠最久,并最终促使结局戏剧性地转变。一开始,王佳芝的风情是外在的表演性的,但随着剧情的进展,王佳芝对易先生的认知不自觉地从小国族认同中抽身而退,陷入单纯的男欢女爱,大时代背景不再能限制他们只是敌友,他们只是一个男人和一个女人。王佳芝退回单纯的女性立场。电影的三场床戏至关重要,非常形象细腻地展现了这种转变。第一次的易先生是多疑狂暴的,两个人甚至没有面对面的交流;第二次,他们面对面了,但是易先生还是回避王佳芝的亲吻;第三次才可见两个人真正的性情合一,王佳芝用枕头蒙上最怕黑的易先生的眼睛,

而易先生的枪就挂在床头。易先生没有阻止她，两人之间已经建立了一种微妙的信任。等到王佳芝为易先生唱小曲一幕，城府颇深心狠手辣的易先生也不禁流下了眼泪，坦陈自己做汉奸的娼妓心境和内心最深处的恐惧。王佳芝的身份认同不停地摇摆、漂移，一边是民族大义，要她视易先生为敌；一边是女性身份的自省，易先生是唯一与她有情欲交流的爱人。她对于自我身份漂移的彷徨和恐惧表现在向情报机关的头头老吴痛哭一场。她歇斯底里，说易先生像一条蛇，不仅要钻进她的身体里，也要钻进她的心里，她得像奴隶一样卑躬屈膝请他进来。王佳芝的恐惧是多重的。她认知到在国族大义中自己的情感及痛苦都是无关紧要的，对这种最初源于国族认同参与的工作充满厌恶与愤恨；她也恐惧自己的内心判断越来越脱离国族身份认同。她拒绝了邝裕民姗姗来迟的示爱，说一切都太晚了，从另一方面来说，也是对邝所代表的国族价值的拒绝。

最终，她背叛了国族身份，在最关键的时刻，将易先生放走。电影的节奏在这里突然放缓，本来应该是紧张的追捕。但王佳芝坐在三轮车上，有着梦幻般舒缓的节奏，影片的色调非常明亮，音乐轻柔，恰如其分地展示了王佳芝在摆脱国族认知的桎梏时的轻松与解脱。她遵从了内心，从烈士变成了叛徒。即使是与同学一起无情地被枪决的前夕，也没有看到她有后悔的表情。王佳芝确实是一个独特的电影人物。《色戒》将女性的身份认同置于国族认同的对立面，强化了女性的悲剧处境。国族认同的两面性在电影中都有淋漓尽致的表现。一方面是慷慨悲歌的民族大义，一方面是放逐、摒绝所有个体的感情与欲望（邝裕民放弃王佳芝的爱情，一手将其策划成实施美人计的卒子；老吴放弃刺杀易先生的数次机会，为了获取更多的情报）。国族认同与男性自我认同在很大程度上处于重合的位置，而王佳芝始终在身份认同上处于漂移状态，但是因为她认同邝裕民的男性世界，被拖入了一去难归的命运。她既是拘囿的国族身份认同的牺牲品，也是男性机制的牺牲品。电影中的

易先生还会为处决王佳芝落泪,小说文本中的易先生则更加体现了男性话语的强悍与冷酷。“他觉得她的影子会永远依傍他,安慰他。虽然她恨他,她最后对他的感情强烈到是什么感情都不相干了,只是有感情。他们是原始的猎人与猎物的关系,虎与羊的关系,最终极的占有。她这才生是他的人,死是他的鬼。”^①王佳芝因爱为国族身份所拘囿,又因爱回归女性自我认同,但始终没有逃脱男性话语的操纵与任意书写。

结 语

华语电影中女性身份的漂移是一个很有意思的话题。从上述论述中我们可以看到几部风格、类型、题材迥异的华语电影中的女性人物,在身份认同上面临不同的压迫性语境(context),具有不约而同的身份漂移的特质。有的源于现代性的压迫,作为移民在都市现代化进程中放弃、妥协、接受,如苹果;有的是在全球化大潮下面对文化冲突时女性身体的流动与变化,如李红和安妮;有的是在国族身份的框定下不得不接受身体的物化与禁锢,如王佳芝;有的是在历史想象的父权机制下女性形象在东西文化视阈中的漂移,如玉娇龙。理解这种身份漂移的景观,也许可以从如下几个层面进行解读:

一、本土语境的接合

无论上述华语电影中的女性身处何种语境,我们都可以看到女性自我身份与外在力量的博弈中相应地游离、漂移,而这些都与华语电影所在现代性语境相关。观照中国当代电影的语境,首先必须理解电影文本所生产的时代。福柯曾言:“重要的不是神话讲述的年代,重要的是讲述神话的年代。”^②解读一个文本,关键在于语境。这句话也可以套用在电影解读上,重

^① 张爱玲:《色戒》,引自《张爱玲文集·怨女》,第261页,北京十月文艺出版社2009年版。

^② 戴锦华:《电影批评》,第193页,北京大学出版社2004年版。

要的不是电影文本反映的年代,而是拍摄电影文本的年代。

中国电影生产所面临的是一个多元接合的语境,不仅有本土语境中的意识形态与商业挑战,同时还面临着加速全球整合扩张的国际电影业的激烈竞争,因此在生产机制、文化色彩和传播机制上呈现出日趋强烈的多元接合的特征。这既是现实的商业策略使然,在其背后更折射出中国电影工业在民族语境和全球视角之间寻求定位的第三世界身份焦虑。另外,我们也注意到华语电影的身份焦虑是普遍化的,它需要面对全球身份与本土身份的调和,内地、香港、台湾又分别背负着相同或相异的历史记忆和集体无意识。这些都使当代华语电影呈现出复杂的接合机制。霍尔(Stuart Hall)的接合(articulation)理论^①或者可以用来帮助我们阐释当代华语电影生产中的女性身份漂移的问题。霍尔认为,“articulate”有双重意义,一是指“表述、说出、具体陈述”,一是指通过不同的环扣(linkage)由“不同的相异的原素之接合”的统一体。这些原素可以用不同的方式重新接合。“一种接合理论既是理解意识形态的原素如何在一定的历史条件下,在某一论述之内统整起来的方式,同时也是一种诘问它们如何在特别的时机(conjuncture)^②上,成为或不成为和一定政治主体(political subjects)接合的方式。”^③华语电影中表现现代性视域下女性身份的不确定、漂移、混乱的特征,应该是霍尔所谓的接合(articulate)理论的某种呈现。在对当代中国电影的解读中,必须注意全球/本土的双向流动。^④任何一种流动都不是单向的、不变的,全球化是“一套复杂的互动”,“这些

① “articulation”,又译作“串联”、“接合”、“连接”、“表述”,详见劳伦斯·格罗斯伯格,刘康:《关键时刻的语境大串联——关于文化研究的对话》,《南京大学学报》2007年3期。

② “conjuncture”,又译作“关键时刻”,详见[美]劳伦斯·格罗斯伯格,刘康:《关键时刻的语境大串联——关于文化研究的对话》,《南京大学学报》2007年3期。

③ [美]《后现代主义与接合理论——史杜华·霍(Stuart Hall)访问录》,选自《麦当奴内爆:迈向新的国际性文化研究》论文集,第197页,台北清华大学人文社会学院文学研究所1992年版。

④ [美]张英进:《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》,第105页,南京大学出版社2006年版。

流动持续以各种方式来改变既有的社会、政治与文化权力方向”^①，因此所构建的电影文化空间在整体上是一个“混杂”(hybridization)^②的所在。一个混杂的接合了若干特征的现代性语境，其指向一定是混沌不明的，包括女性身份在内。

二、跨界想象与自我认同

张英进认为，某一地区文化的面貌，在很大程度上决定于某一地方文化中“去嵌”(disembedding)与“重嵌”(reembedding)之间的辨证关系。^③对于华语电影来说，其历史记忆、文化变迁在内地、香港、台湾都有不同的轨迹。它们也面临着共同的现代性困境。对于任何一部华语电影来说，跨界想象都是一种常见的表意策略。无论它们跨越的界限是东方/西方、城市/乡村、历史/现实、男性/女性还是国族/个体，跨界的书写无处不在。跨界想象缝合了华语电影所面临的复杂语境的方方面面，使得华语电影日益呈现出一种“混杂”(hybridization)的特征。在上述电影女性的身上，巧妙地镶嵌了特定时期的中国经验。那些混杂的特征刺激了跨界想象的多样性，同时也使得华语电影女性形象更加复杂独特。

在此观照下，华语电影的表意策略似乎更倾向于书写现代性困境中的中国现实。对华语电影的“这种理解要求不同于主流政治经济学培养出来的理论与方法；要求对构建今日中国文化环境的语言结构、修辞方式、思想价值观的遗产予以更深的认知”^④。全球与本土、地方与主体包括的界限在不断地打破、融合，“人类

① [美]James Lull：《全球化下的传播与文化》，陈芸芸译，第270页，台北韦伯文化国际出版有限公司2004年版。

② “混杂”(hybridization)是文化研究学者霍米巴巴(Homi Bhabha)提出的一个概念，对文化全球化的结果提出了一种新的看法，不同于西方霸权和后现代多元呈现。而认为在全球化过程中，混杂开启了第三空间，这个空间的组成分子不断互相转换，它是斗争、抵抗帝国权势的场域。转引自汪琪、叶月瑜：《文化产品的混杂(hybridization)与全球化：以迪斯奈版《木兰》与《卧虎藏龙》为例》，香港《传播与社会学刊》第三期，第177—178页。

③ [美]张英进：《审视中国——从学科史的角度观察中国电影与文学研究》，第115页，南京大学出版社2006年版。

④ [美]Perry Link, Richard P. Madsen, and Paul G. Pickowicz: *Popular China in a Globalizing Society*, 2002 by Rowman Littlefield Publishers, INC, pl.

就某些方面而言变成‘我们’。面对的是没有‘他人’存在的问题与机遇”，这是“晚期现代性”的“情境”^①。因此吉登斯认为“今天的自我认同是一种反思性的成就。在一种当地性的以及全球化的范围内，自我认同的叙述在与迅速变化着的社会生活情景的关系中被形塑、修正和被反思性地保持下来”^②。

上述电影分析文本都有一个共同的特征，即女性在身份漂移的困境之中不停地反思，大都选择了摒弃之语境中的压迫性力量，回归自我认同。她们采取了一种巧妙的抵抗策略。之所以选择女性作为一种对抗现代性困境的自我认同的表现者，不外乎两个原因：一是电影工业。长期以来，女性身体的美妙在银幕上作为一种视觉奇观呈现给观众，成为视觉愉悦的重要来源。华语电影中表现的游走在东方和西方、传统与现代中的中国女性，是奇观中的奇观，它同时满足了观众的异域想象和女性想象；二是我们在文章伊始就提及的艺术。女性自古以来是艺术想象的最佳客体，女性的悲剧性毁灭与现代性相互纠缠，具有更为震撼的悲剧力量；三是相对于男性而言，女性仍然是想象的客体和书写的客体。华语电影中尽管塑造了许多在“自我认同”上冲破意识形态、现代性、全球化等种种语境拘囿的女性形象，但在很大程度上，她们无非是男性导演的又一次别出心裁的书写，仍然摆脱不了被书写的命运。

我们认为，华语电影中女性身份的漂移，是电影景观的一种特殊展现，它连接着民族、性别与政治，连接着现代性与中国经验，连接着文化与历史，是所有这些因素的交错与糅合，也是华语电影魅力的一个重要来源。

（作者单位：南京大学新闻传播学院）

① [英]安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东、方文译，第29页，北京三联书店1998年版。

② [英]安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东、方文译，第253页，北京三联书店1998年版。

女性作者与女性 意识表达

古今圖書集成

經濟彙編

唐书璇：香港电影中的“女性作者”

赵卫防

在男性/父权意识占据主流地位的香港影坛，女性创作者（监制、编导）一直处于弱势地位。但女性作者之于香港电影界并未完全处于缺席的地位，早在二十世纪三四十年代，美国华裔女导演伍锦霞就曾两度赴港，在那里拍摄了《十万情人》（1938）、《女人世界》（1939）等五部粤语片，较早把西方的女权意识和海外中国人的民族意识带入华语片，成为香港女导演的先驱。至五六十年代，国语片中的重要电影公司凤凰影业公司，又培育出了女导演任意之，她在其《豆蔻年华》（1959）、《小月亮》（1959）等影片中完成了“凤凰”影片由社会人情喜剧向中产趣味爱情喜剧的转变。六七十年代香港又出现了高宝树、唐书璇等女性导演，在商业泛滥的香港影坛逆流而上，坚持文艺片创作。之后，更多的女性导演在香港涌现，七十年代末至八十年代初，在奔涌的“新浪潮”中，女导演许鞍华、单慧珠等脱颖而出，分别以《疯劫》（1979）、《忌廉沟鲜奶》（1981）等影片在内容和形式上为构筑香港电影本土化风格做出了努力。成名于台湾但在香港度过其艺术黄金时期的女影人张艾嘉，亦是香港重要的女性导演，她不但是香港商业电影转型之作的《最佳拍档》系列片（1982—1984）的主创之一，同时也在香港执导了《最爱》

(1986)、《一个好爸爸》(2008)等文艺片,为香港文艺类型带来了清新风格。八十年代后期至今,香港影坛又有张婉婷、罗卓瑶、黄真真、游静等女性导演,出自她们之手的影片如《秋天的童话》(1987)、《爱在他乡的季节》(1990)、《女人那话儿》(2000)、《好郁》(2003)等,均为香港影坛上著名的文艺片。女性导演们像涓涓细流一般,在香港电影工业的男性洪流中无声地流淌,她们的影片以特有的女性情怀,默默滋润着香港电影,为香港电影纯粹的商业美学注入了深刻的文艺气质和人文品格。

在这些香港女性电影创作者中,唐书璇或许是最能引人关注者之一。她在香港仅拍摄了四部影片便过早息影,但这四部影片均产生了强烈的反响。她那军政领袖家庭的特殊背景和她的电影生涯都充斥着神秘感,让后来者充满了好奇。唐书璇于1941年生于香港,其祖父为曾任贵州都督的讨袁名将唐继尧,她在香港长大,16岁时随父母迁居台湾,三年后到美国加州大学念电影。毕业后,唐书璇曾在美国拍过广告片,六十年代末回港拍摄电影。唐书璇在香港拍摄的影片与其本人的所作所为,显示出与当时香港影坛格格不入的倾向,她的努力使其影片在香港独树一帜,但也致使她过早出场。她的独特性表现在以下方面:其一,她是商业洪流中较早进行文艺探索的女性导演。在六十年代后至七十年代中的香港影坛,以“邵氏”、“嘉禾”为代表的大厂体制正处于辉煌时期,武侠、功夫、喜剧等商业类型如日中天,唐书璇却以独立制片方式推出了《董夫人》(1969)、《再见中国》(1972,亦名《奔》)两部严肃的艺术之作,早于香港“新浪潮”电影。在前两部票房失败后,唐书璇的创作似乎开始向商业制度妥协,执导了《十三不搭》(1975)和《暴发户》(1979,亦名《大亨小传》)两部具有商业意味的影片。然而,她的后两部影片更像是商业外壳包装下的艺术片,“不管是挪用艺术片或商业片的外观与格局,到头来仍表达出她独特的对社会现实、政治历史、人际关系的思考,充满对人性在困境中求存挣

扎的悲悯，及对一切看似美好现象的终极绝望”^①。其二，唐书璇创作的四部影片，虽然主题、类型各异，但总体上亦体现出了很个人、很感性、擅长于人物内心世界的女性作者特色。其三，除拍摄文艺片外，唐书璇还致力于电影文化的推广，她于1976年在香港创办了一份态度严谨的电影杂志《大特写》，该杂志虽于1978年停刊，但却影响甚广，如1978年8月18日出版的第63期《大特写》杂志，发表了亦晶的文章《香港电影的新浪潮——向传统挑战的革命者》，首次提出了“香港新浪潮电影”的概念。

正因为有着如此的独特性，尽管唐书璇只有四部影片且在商业上均未获成功，但她在香港电影史上和香港女性导演中的地位却异常重要。香港影评人石琪称其为是“香港最有艺术成就的导演，堪与世界一流导演并列”^②。此番评价虽有个人情绪在其中，但唐书璇的艺术成就却是有目共睹的，《董夫人》先后参加了法国戛纳、美国旧金山、瑞士罗迦诺等国际电影节，均获得颇高评价；还荣获第九届台湾电影金马奖最佳女主角、最佳黑白片摄影、最佳黑白片美术设计及最高创意特别奖四个奖项。作为女性导演，唐书璇对于性别议题的电影创作也有重要意义，有人这样评价：“唐书璇也是华语电影史上极少数的对性别议题有持续深思的导演之一；对性政治跟对社会政治的关系紧紧扣连”。无论如何，唐书璇及其影片在香港电影中以及香港女性导演创作中都具有无法取代的重要意义。

从风格上看，唐书璇的前两部与后两部相差较大，似乎很难用一个一以贯之的“作者”风格来统领。电影中“作者论”是和“法国新浪潮”电影共同成长的一种电影理论，该理论强调一位导演必须在其一系列作品中，统一呈现出一致的个性化风格，犹如他的“签名”一样。有学者曾对出自西方的“作者论”提

① 游静：《一回头已是百年身——久违了，唐书璇》，《电影艺术》2006年第4期。

② 石琪：《女导演与唐书璇》，罗卡、李焯桃《石琪影话集(6)——八大名家风貌(下)》，第201—202页，香港次文化有限公司1999年版。

出质疑,认为该理论中隐含男性沙文主义^①,具有男性读解的强制性。分析唐书璇的影片之所以得出风格不统一的结论,便是由于严格遵循了这种充满男性沙文主义的“作者论”。这种观点未免有些绝对。为了进一步搞清这些命题,准确读解唐书璇电影,本文再提“女性作者”的整体概念。这里的“作者”仍为前文概念中的“作者”,而“女性”的定语则有着两方面的含义,一方面指普适性的女性意义,即其作品中具有共同的、一般的女性主题和女性视点;另一方面还包括特殊性的深度意义。后一种意义既赋予了唐书璇不同于一般电影作者的风格,又使她不同于一般的女性导演。如果能以这样特殊的“女性作者”视点来读解唐书璇的影片,也许会有更为清晰的认识。

关于唐书璇“女性作者”的第一层面意义,从内容层面来看涵盖了表现人性、女性心理、女性情感、女性行为等方面,从形式层面来看涵盖了细腻的内部刻画、散文化书写、平和的视点等方面。这种女性主题和女性视点在其前两部影片中表现得较为充分,特别是在《董夫人》中,其女性主题、女性书写等女性风格更是显而易见。影片改编自林语堂著《中国传奇小说》中的《贞节牌坊》。由于“五四”大背景影响以及作者的男性性别因素,原小说具有鲜明的反封建启蒙意识和讽刺喜剧风格:林语堂讲述了一个守寡多年的寡妇和她的园丁相好,后来,寡妇为追求自己的幸福自愿放弃即将到来的贞节牌坊,在女儿、女婿的安排下和园丁结婚,成就了一桩超越阶级差异的婚姻。小说的结尾,寡妇的宗亲为失去贞节牌坊而大失所望。唐书璇的电影对原小说进行了较大改进,并使其成为女性主题和女性视点异常鲜明的影片。该片讲述主人公董夫人守寡多年,她与家中的管家张二叔互有好感,但她一直控制着情感;偶然间又有一个中意的男人杨尉官踏进了她的生活圈子,她内心便无法自控地泛起了情感的涟漪。后来董夫人女儿也对杨尉官产生了

^① 游静:《性/别光影:香港电影中的性与性别文化研究》,第64页,香港电影评论学会2005年版。

情感，自己和女儿及杨尉官之间的三角感情漩涡、张二叔的情义以及即将到来的贞节牌坊荣誉，使董夫人陷入了深深的矛盾和痛苦之中。最终，董夫人为了女儿的幸福和个人及宗亲的荣誉，不得不放弃私情，拒绝了杨尉官的爱意，并压抑了和张二叔之间的情感，在鞭炮声中庄严地接受了贞节牌坊，变成一个空虚绝望的牺牲者。表面看，影片像是保留了原小说中具有启蒙意识的反封建的主题，但唐书璇却以一个女性作者的主题和视点，表达了更为深刻的人性命题，传达这一深刻命题的介质便是一个内心充溢着矛盾和痛苦的女性。董夫人内心对情感充满渴望但表面又要努力控制自己，特别是当她心仪的男人出现时，她既憧憬着幸福与梦想，又感怀着矛盾与绝望的痛苦；当女儿和杨尉官成亲之后、当贞节牌坊也即将到来之时，她终于意识到那种曾存在于心底的梦想将永远不会变成现实，此后的情感世界将是无尽的绝望和痛苦。我们在影片中看到，这时的董夫人豁然向门口冲去，举刀把鸡杀掉，张二叔跑出来愕然地看着她，她便转身出门狂奔，行为举止将绝望、崩溃的心绪表现得淋漓尽致。最后鞭炮齐发中，她面无表情地接受了贞节牌坊，观众在这毫无表情的面孔背后，不知会读解出多少无奈、感伤和绝望。影片对这种女性心理的诠释，是其女性主题的最突出表现。因此，影片虽有一定的启蒙意识，但重在表述人物内心而非传达某种观念，着眼于人性的内在书写，“探讨的是人性所受到家庭及社会秩序的压力，也是个人情感和自由，相对集体价值观念的矛盾”^①。这种女性主题也使影片获得了更深的思辨价值。

与上述女性主题相适应，《董夫人》在形式层面也体现出了较浓郁的女性视点。比如影片似女性作家的散文体小说，以女性心理的变化而非情节的发展为主线结构全片；再比如影片以充满诗意的镜头语言和比兴的手法来表现出若隐若现的女性

^① 刘成汉：《唐书璇——七十年代香港电影的独行者》，刘成汉：《电影赋比兴集》，第360页，台湾远流出版事业股份有限公司1992年版。

微妙心理等等,这些均体现出了其感性、含蓄、秀美的女性视点。影片开始便是一组充满诗意的镜头,先是云雾飘渺的群山,传达出某种幽远的思古情怀,接着镜头推进,一连串的溶接之后,官兵的马队从烟雾中走来,羊儿在山上奔跑。镜头随马队扫过村口的牌坊,淡淡地进入董夫人的庭院,然后便是杨尉官借住董夫人的书房。春雨绵绵中,杨尉官送礼而来,当他离去后雨亦停止,只留下檐前滴水,在这种充满诗意的氛围中董夫人诗笺传情,内心燃起希望。影片以此绝无强调董夫人的守寡,或一个大汉突然闯入这阴气沉沉的家庭所造成的波动,却已不着痕迹地点描了妇人们那种落花满院帘不卷,独守空阶滴雨的孤寂与梦想。^① 中秋之夜,众人月下行酒令,董夫人在帐中辗转凝听杨尉官朗诵“唯希嫦娥常寂寞,欲攀玉宇伴高寒”的诗句,她的芳心便随着纱帐一起摇曳。至此,影片蕴含的情绪一步步提升,董夫人心中萦绕的那个梦想逐渐放大。影片的调子也因人物情绪而呈现得更为淡雅和含蓄。但董夫人并未接受杨尉官的爱,随即女儿与杨尉官的爱却逐步升级,董夫人最终让女儿下嫁杨尉官,至此,女主人的心理由亮而灰、情绪逐渐黯淡,影片的调子和情节跟着女性心理的变化而变化。先是婆婆去世,一片模糊哀凉的灵前烛光,孤单的董夫人在棺材盖式的桌子上用饭,在葬礼式的钟声下,工人扛着冷硬得如同墓碑般的贞节牌坊走过,这组镜头较为准确地表达出了主人公灰冷的心绪。成全了女儿的婚事、料理完婆婆的后事,董夫人独坐织布机前织布,此时影片出现了大量闪回镜头,曾经发生过的众多引她心绪变化的细节如排山倒海般地涌上心头,她终于忍受不住心绪变化的激烈冲击,内在灵魂的挣扎化作外在的行为,她站起来,杀鸡、狂奔……这场即将结尾的戏更是表现女主角情绪的重头戏,观众完全跟着董夫人的心绪进入了她的情感世界,女性心理的变化逐渐将剧情推向高潮。

^① 石琪:《董夫人》,罗卡、李焯桃《石琪影话集(6)——八大名家风貌(下)》,第204页,香港次文化有限公司1999年版。

《再见中国》是唐书璇的第二部影片，该片以内地“文革”初期为背景，描写几个广州的医生、大学生等知识分子阶层人士为“改变命运”从广东偷渡到香港的故事，他们成功后却发现香港并非他们想象中的乐园。这部影片涉及内地“文革”、偷渡等敏感问题，从题材上看似乎并不具备像《董夫人》那样的特定女性品格，但唐书璇依旧将其处理成为颇具女性气质的作品。其一，表现在其内容主题层面延续了《董夫人》中对心理矛盾的表现和复杂的人性探讨。影片中的几个“偷渡者”中有出身不好的医学院毕业生，有即将面临分配的在校大学生，还有因常听“美国之音”而向往西方文明者。他们是几个平凡的充满弱点与私心的年轻人，为了追求各自不同的理想而踏上逃亡之路，并在逃亡途中表露出种种心理矛盾，也展现出了复杂而真实的人性。该片表现的主要心理矛盾，是偷渡者为实现个人目的与不断强调的“统一”、“集体”等集体行为的矛盾。偷渡者虽采取了偷渡的行为，但他们是去实现理想，在心理上始终没有完全反对国家的集体建设路线，其中男主人公“更觉得自己为了个人利益而逃避建设国家的责任是自私的，还内疚地保持一种将来在海外继续争取为人民服务的心理”^①。唐书璇将重点放在逃亡途中，当人物踏上逃亡之途时，其心理矛盾中个人的欲望又压倒集体意识，变得更为重要。在这种氛围下，人性表现得就更为真实、细腻。逃亡中，偷渡者们为达到个人的目的，可以不择手段、干出一切违背做人操守、违背法律道德之事，如他们爬上南下的货车，车上的红卫兵对他们起疑，他们便急中生智高唱起《东方红》，车上所有人不得不响应起来，让他们脱离险境；如平素温文尔雅的女大学生，在极度饥饿中潜入一农户家中偷吃东西，突然一名小孩子闯进，她便向小孩举起了菜刀；如他们碰见了一名受伤的偷渡者，便拿走了他所有的粮食和水，留下他在丛林中等死。通过这些情节，影片表现出在私欲面

^① 刘成汉：《唐书璇——七十年代香港电影的独行者》，刘成汉《电影赋比兴集》，第366页，台湾远流出版事业股份有限公司1992年版。

前,一切虚伪的东西都暴露无疑,留下的都是真实的人性。偷渡成功后,他们发现原来心目中极度理想的香港社会其实是一个物欲横流的物质社会,极度的不平衡带给他们的是另一种人性的压迫。为了生存,他们只能从事股票交易所的杂役、纺织厂搬运工、塑料花制作工等廉价劳动,挣扎于香港社会的最底层。片尾一场戏中,男女主人公站在简陋的小房子里茫然地看着街头五光十色的霓虹灯,这不禁让人联想起《董夫人》的结局中董夫人面对爆竹声竖起的贞节牌坊的那场戏,同样是历经了希望和绝望的轮回,朝思暮想得来后却只剩下讽刺与幻灭。其二,《再见中国》在形式层面虽不再有《董夫人》般的散文体结构和诗意镜头语言,但也延续了其以平和为主的女性叙事视点。《再见中国》以内地“文革”为背景,又有偷渡这一商业性较强的桥段,在娱乐性为主的香港电影中,这样的题材可以被无限放大。但唐书璇并没有大爆政治内幕或过分渲染偷渡奇遇,亦没有明显的社会批判或意识形态立场,而是从人性和心理矛盾方面切入,以女性视角平和地讲述了几个普通人的一段经历,当他们来到香港后,影片并未表现他们沉醉于成功的快乐,而是表现他们看到现实与理想的差距,表现他们的挫折感,这样的结尾也表明了作者一种忠于客观事实的平和性视点。

唐书璇的后两部影片则与前两部影片在风格上有着迥然的不同,《十三不搭》采用集锦的形式,用打麻将为主线将数个短故事串联起来,其中有幻想式闹剧,有小市民喜剧和性喜剧,也有反映老年孤独的文艺剧等。《暴发户》表现一个小人物亨利向上爬而最终成功的故事,主人公出身低微、不学无术,但却生性精灵,能在关键时期把握时机,最终平步青云,成为地产企业家。与前两部影片相比,这两部影片最明显的变化便是“女性作者”中第一层面的普适性女性意识的消失,首先是女性表述风格的缺失,唐书璇的后两部影片不再“文艺”,而是走通俗的商业路线。如《十三不搭》在叙事风格上完全不同于《董夫人》式的散文式结构、用大量闪回表现人物心理意念等较女性

化的叙事方式，而是人物众多、调子杂陈、结构缤纷，肥皂剧、轻喜剧、软性色情、写实主义、体育报道等当时香港电视美学中的娱乐元素兼而有之，集大成地以时尚的娱乐主义形式代替了前期的女性意识。其次，后两部影片中的女性主题几乎彻底消失，如《十三不搭》以“赌”为主题，一方面嘲笑名门豪富在麻将桌上机关算尽、互相践踏的丑态，一方面描绘小人物如何靠赌博来维持生机或生存趣旨，与《董夫人》中鲜明的女性矛盾主题全然不同。

在香港 20 世纪六七十年代经济飞速发展、娱乐意识完全代替载道意识的社会大背景中，唐书璇将个人喜爱的女性文艺意识让位于社会群体推崇的娱乐主义也许并不奇怪，至少在表面上是合乎情理的。然而，唐书璇毕竟不是随波逐流的商业片导演，在香港电影特殊的社会氛围中，她的这种转变也是试图在用另一种路线来继续保持其“女性作者”风格，这也是本文探寻其“女性作者”的第二个层面的特殊的、深度的意义。为了进一步诠释这第二层次意义，本文借用西方女性主义理论家在精神分析学和符号学的框架下提出来的“阴性书写”及“女性时间”的概念。

法国女性主义学者卢斯·蕊格莱(Luce Irigaray)曾提出语言系统所依赖的逻辑思维本身充满阳具中心主义(phallogocentrism)，她认为把女子的身体定位为“女性”这一性别符号，其存在本身便已成为全男性主导的霸权式表意系统。蕊格莱倡导寻找另一种语言，另一种流徙不定、不断呈现自我分裂成“非单一”，甚至呈现症状式的歇斯底里、拒绝被定位的“阴性书写”。^①尽管这一理论仍然建立在传统的男女性别二元对立的基础上，但其强调女性话语权甚至不惜建立女性话语神话的努力是显而易见的。再进一步，这种在符号学框架下被提出的语言系统表意理论，鼓励甚至是放任女性作者为争取话语权可以抛开公

① 游静：《性/别光影：香港电影中的性与性别文化研究》，第 47 页，香港电影评论学会 2005 年版。

众认可的男女性别传统观念,可以拒绝参与男性喜欢的统一的指涉系统,可以为拒绝被边缘化而进行多种主题呈现的努力。事实上,许多女性作者一直在进行着此类尝试。在男性霸权和商业霸权共同主导的香港影坛,女性作者唐书璇也时刻在进行着这样的努力。《董夫人》和《再见中国》两部影片是唐书璇发自内心的喜爱之作,她在创作时也许没有任何的外部因素考量而主要从自身的兴趣出发。然而,这两部女性意识鲜明的影片实际上屈从了男性观众为主导的表意系统,因为前者表现女性情欲与传统道德规范之争,由女性身体出发;后者虽描写几个人的偷渡历程,但女主角的怀孕、到农家偷饭及至杀人等均是剧情发展的中心,也即该片依然是以女性身体为主导。不管怎样,屈从就不可能惊起波澜,这就决定了这两部影片在香港影坛的边缘化位置。另一方面,这两部影片也根本游离了1970年代香港电影全面娱乐化的转型趋势,加剧了其被边缘化的程度。之后的《十三不搭》和《暴发户》,唐书璇试图在边缘的位置回到主流,为此,她不能在屈从男性、屈从传统的普适性女性表述,而必须进行建立女性话语神话的“阴性书写”,通过这种特殊的“阴性书写”来呈现出作为“女性作者”的主体。为此,她一方面试图完全脱离女性身体为中心、拒绝参与男性主导的表意系统;同时也刻意抹去前两部影片中的对中国历史和文化的关注,而把焦点重新放在当代的香港现实,仔细审视构成这现实的文化身份的变化,及它蕴含的族群、阶级、性别差异与迷失。《十三不搭》是唐书璇进行“阴性书写”的开始,因此,这部刻意脱轨的影片不再以女性身体作为焦点,不再刻意关注女性的命运和心理,而是从社会批判的角度出发,嘲讽急速资本主义化的香港20世纪70年代疯狂的人生百态。因而,影片的风格也一反上两部影片的含蓄,而更趋于煽情的悲切和尖锐的批判。如片中的国语老师自杀的一场戏,处于社会边缘的吴老师亲人失散、同乡也移居海外,他被困在鸽笼式的租住房中再也没有生活下去的念想,他默默地坐在书桌前写纸条,然后去浴

室作了结，房东太太发现后大叫起来，随后拍打浴室门也没有回应，但她转到书桌前发现纸条后又转急为喜：“幸好他留下这月的房租！”这时观众才明白，原来房东担忧的不是吴老师的性命，而是她自己的房租！“在此，女作者的性别身份展演于她尖锐的意识形态批判中，而不再寄身在女性角色的身体上。”^①而《暴发户》亦如《十三不搭》，同样将其“女性作者”的主体展示置于社会批判层面，只不过其通俗剧意味和揭示意义更为强烈，戳破了香港上流大亨其实是流氓暴发户的真实面目。出身低微的亨利因娶某公司老板的女儿为妻而扶摇直上，取得地位后他又企图包女强人作二奶，并追求公司女秘书，结果被女强人玩于股掌之间，被女秘书打了耳光。影片以此展现香港社会不止是飞黄腾达、尔虞我诈的地方，也是两性权力激烈斗争的场所，具有较强的社会批判意味。

唐书璇后两部影片在电影美学、类型与主体上的变换，呈现出了流徙不定的、拒绝被定位的特殊“女性作者”意识。她后来的诸多变换虽然表面上和普适性的女性主题、女性视点毫无关系，甚至和前两部影片中的女性意识越来越远，但这种变化正是她为进入主流话语权、建立女性话语神话而进行的“阴性书写”，是她作为“女性作者”的另一重要表现层面。“阴性书写”是对其作为一个“女性作者”最为完善的补充，也一跃而成其“女性作者”特色的最为重要的元素。因此可以说，尽管唐书璇的影片在风格上具有某种不统一性，但“女性作者”的整体概念却是贯穿始终的，不过由普适性的女性意识过渡到深层次的“阴性书写”而已。

在“女性作者”整体概念的读解中，唐书璇的前后期影片还具有其他层面的美学延续性，比如在电影时间的描述上。为了更好地分析这一问题，本文还是先引入有关理论，另一法国女性主义学者朱莉娅·克莉丝蒂娃（Julia Kristeva Julia Kris-

^① 游静：《性/别光影：香港电影中的性与性别文化研究》，第54页，香港电影评论学会2005年版。

teva Julia Kyisteva)进一步发展了“阴性书写”理论,她认为女性的时间是“沉溺、歇斯底里”的,与空间不可分割,亦不一定受语言、动作、连串线性演变的事件而主宰^①,也即女性时间是非线性的,和空间是一体的。这种“女性时间”的表述,对男性主导的经典叙事法要求的线性时间和连串的空间进行了彻底地颠覆,创造了另一种独立、主观的时间,它成为一种不受客观环境主导、抗衡线性时间,体现出一种完全女性体验的私己经验,更能真实地表达女性的独特感受。

在影片《董夫人》中,这种“女性时间”的表现特征非常突出,片中用了大量的叠印、闪回和定格手法,营造出一种独有的女性时间,以表现董夫人压抑的情感和矛盾的心理。其中最具代表性的是接近片尾“织布”的一场,董夫人一边织布,一边回忆着曾经有过的情感。与杨尉官的手的接触、管家张二叔的脸等等前尘往事排山倒海般地袭来,影片以较快的节奏将董夫人的闪回画面与现实织布的转身镜头叠印在一起,不断的转身、不停地闪回构成了一种和客观时空完全不同的主观时空,这里,女性的身体非常缓慢地转过来又转过去,回忆中的时间也是转来又转去,人物的心理时间千回百转,和空间不可分割而又绝对是非线性的,较为精确地体现出了一种个体的“女性时间”。这种“女性时间”既属于董夫人又属于唐书璇,之于董夫人,她的闪回构成了她澎湃的情欲想像,而现实中的身体又无法突破自己构建出来的圆形空间,处于一种欲望和理智交织的复杂情感之中;之于唐书璇,她以“女性作者”特有的敏感,较好地呈现了女性特有的复杂但又混乱的万千思绪。在另一部商业味道较浓的《十三不搭》中,唐书璇继续了这种“女性时间”的营造,使之和前面的文艺片保持了某种风格的连续性。如片中最后一个故事中,主人公阿当被算命师傅算出只有一天的活命,他不信这一结果要赌一赌自己的命。一天时间过去了,阿

^① 游静:《性/别光影:香港电影中的性与性别文化研究》,第56页,香港电影评论学会2005年版。

当安然无恙，他去找算命师傅，本以为是人去楼空，结果在漆黑的旧楼中师傅突然出现在他面前，阿当当即被吓死了。这时画外有人喊 Cut，突然灯火通明，原来大家身置拍摄现场，饰演阿当的郑少秋马上跟导演争执说，本来不是说阿当不死的吗？导演回答说这不过是一场戏而已。算命师傅、导演与郑少秋便在片场中间打起了麻将。原本观众一直紧追着阿当这一天的生活中究竟如何，看他是否会丧命，影片一直表现的是线性时间，但结尾不但没有为这种客观线性时间划上圆满的句号，反而让观众回到一种麻将桌上团团转的无始无终的主观时间里去，没有目的也没有结束。唐书璇以反写实主义与写实主义的跳接，凸现电影造假的本质，透过自我返照来制造反高潮。她营造出的这种特有的“女性时间”，依然是和空间不可分割且完全摒弃了线性，表现出了一个“女性作者”对电影、对人生的独特思考，同时也体现出了她所有影片的连贯性。

通过以上分析可以看出，尽管唐书璇后面的两部影片缺失了第一层面的女性意识，但“女性作者”风格贯穿始终。无论是表层的女性方式和女性内容，或是深层次以“阴性书写”、“女性时间”等表达女性所独有的感性，唐书璇在男性和商业占话语统治地位的香港电影生态环境下，并未放弃其一贯的艺术追求，而且时刻都在为进入主流进行着艰苦卓绝的努力。香港电影的大环境，特别是二十世纪七十年代处于转型时期的香港电影工业中，严肃的文艺类型基本上没有生存的空间。《董夫人》尽管斩获了诸多国际大奖，但在香港依然票房惨淡，而《再见中国》又因政治问题在香港公映仅三天后既遭禁映的厄运，唐书璇也因此而在香港影坛被置于边缘化地位。作为首位在香港出生又回到香港拍片的女性，同时又是当时香港唯一的女导演，唐书璇不甘忍受被边缘化的结局。她以《十三不搭》这部表面屈从商业路线但骨子里却又是“女性作者”的影片，开始了进入主流新努力。为达到目的，唐书璇又推出了商业路子的《暴发户》。她一再打破政治、文化及社会的禁忌，又在美学、类型

和主题上不断变换,不断挑战既定的书写方式,这些都可看成是她作为“女性作者”的主体性呈现。唐书璇的这种改变,体现了她电影生涯的心路历程,反映了在香港特有的电影生态环境中,一个挣扎中的女性作者如何抗拒被边缘化的过程的选择,这种选择虽然是积极的,但又透出了几许无奈。由于未能真正走出也不想走出抒发个人感性的“女性作者”创作之路,唐书璇亦未能融入主流,其后两部影片也未获得商业成功,她便选择了退出影坛赴美定居。时至今日,许多当时的商业影片及商业导演如过眼云烟,但人们却能时常记起这位“女性作者”和她的电影。

(作者单位:中国艺术研究院电影电视艺术研究所)

论张婉婷电影的文化乡愁与国族认同

孙慰川 覃 嫦

张婉婷籍贯广东,早年在香港大学主修英国文学和心理
学;后来远赴英国,攻读戏剧和文学,其间曾经参与拍摄纪录
片;1982年,她辗转到美国,在著名的纽约大学(NYU)学习电
影。四海漂泊的人生阅历以及中西交融的文化身份,导致张婉
婷的大多数电影作品都暗含着一种挥之不去的文化乡愁。由
于张婉婷有着多年在国外留学和生活的经历,所以,她是一位
跨文化的电影人^①。作为一位跨文化的电影人,张婉婷对香港
本土文化和祖国内地文化具有一种与众不同的视角和独到的
个人感受;同时,她又是香港电影界屈指可数的女性导演之一。
这一切,使得张婉婷电影的文化视角和艺术感受具备了充分的
独特性。这是张婉婷的电影文本最令我们着迷的地方,也是促
使我们提笔撰写这篇文章的最主要原因。

回首漫漫来时路

1984年,张婉婷作为一位电影学硕士生的毕业作品《非法

^① 参见孙慰川:《亚洲银幕:跨文化的作者与跨国界的电影》,《江苏社会科学》2006
年第3期。

移民》(The Illegal Immigrant)以一种纪实性的非主流电影的美学形态,向商业电影一统天下的香港影坛发起冲击。结果,该片为她一举赢得了第五届香港电影金像奖最佳导演奖的桂冠。三年之后的1987年,张婉婷再接再厉,推出了言情片《秋天的童话》(An Autumn's Tale)。当时,香港电影正处于一个丰收的秋天,一个繁荣昌盛的“黄金十年”(1982—1992),也可以说是处于一个无忧无虑的“童话年代”。《秋天的童话》就在这个丰收的秋天和这个“童话年代”里应运而生。这部电影为张婉婷赢得了更大的美誉,也为她夺得了第七届香港电影金像奖最佳影片等三大奖项,使她成为香港“后新浪潮时代”最引人注目的新锐导演之一。1989年,满怀文化乡愁的张婉婷终于回到祖国内地,执导了散文式电影《八两金》(Eight Taels of Gold)。该片与此前的《非法移民》和《秋天的童话》共同组成了张婉婷著名的“移民三部曲”。后来,张婉婷在一篇文章中回忆说,之所以会创作“移民三部曲”,是因为1983年中英双方就香港的前途问题开始谈判,当时正在纽约攻读电影的她遂“开始对这个陌生的祖国关注起来,努力去补习中国的历史,追寻自己早已遗忘的根”^①。

1996年,香港回归前夕,沉寂许久的张婉婷深入到中国历史的幽深丛林里,执导了气势恢弘的、史诗性的大片《宋氏三姐妹》(The Song Sisters,又名《宋家皇朝》)。该片荣获中国金鸡奖最佳合拍故事片奖、台湾金马奖三个奖项和香港金像奖六个奖项,并且被香港影评人协会金紫荆奖评选为年度十大华语片之一。可以说,《宋氏三姐妹》将张婉婷的电影事业推向了一个新的高峰。

然后就是1998年完成的怀旧文艺片《玻璃之城》(City of Glass),表面上是充满离奇巧合、十分纯情而浪漫的爱情故事,实际上却流露出张婉婷对九七香港回归的无限感慨。2001年

① 张婉婷:《关于“移民”及其根脉的探寻》,《北京电影学院学报》1993年第1期。

公映的电影《北京乐与路》(Beijing Rocks)则令我们不由得惊叹,在这个高扬商业价值的年代里,难得还有张婉婷这样兼具题材解析力和影像操控力的女性导演。

蓦然回首张婉婷的创作道路,仔细研读她的电影文本,我们发现其中隐藏着一条一以贯之的脉络,那就是当代香港人对民族、对故土、对祖国的文化乡愁言说。对于文化乡愁,台湾著名作家白先勇先生曾经以身说法,做过一个生动的描述。他说:“台北我是最熟的——真正熟悉的,你知道,我(是)在这里上学长大的——可是,我不认为台北是我的家,桂林也不是——都不是。也许你不明白,在美国我想家想得厉害。那不是——不是一个具体的‘家’,一个房子,一个地方,或任何地方——而是这些地方,所有关于中国的记忆的总和,很难解释的,可是我真想得厉害。”^①这也许可以帮助我们举一反三,来深入理解渗透在张婉婷电影里的文化乡愁。然而我们要指出的是,具体到张婉婷的电影文本及其所体现的审美内涵而言,文化乡愁是一条若隐若现的脉络,它经历了一个从不自觉到自觉的嬗变过程;而这一过程也深刻地折射出当代香港人在国族认同上所走过的复杂的心路历程。

从异乡到故乡

张婉婷早期的两部电影作品《非法移民》和《秋天的童话》讲述了海外华人在异乡艰难求生的历程。《非法移民》冷静、客观、不动声色,婉如外科医生的手术刀;《秋天的童话》则温馨、浪漫、情深意切,犹如一首哀而不伤的诗歌。尽管这两部影片的美学风格迥异,但它们都突出地表现了主人公在困境中求生存时那种顽强拼搏、百折不挠的精神特质。张婉婷在为《北京电影学院学报》所撰的一篇创作自述中曾经写道:“他们的背景

^① 白先勇:《蓦然回首》,《白先勇散文集》(上),第167页,文汇出版社1999年版。

复杂,过了半生颠沛流离的日子,可是他们对生活的态度,比起我们这些在温室里长大的学生,更为乐观。豁达。……(他们)在吊儿郎当的外表背后,蕴含着惊人的斗志、顽强的生命力、出奇的幽默感及看破世情的自嘲!”^①这种精神,正是中华民族的精神意志的一种体现。这个时期的张婉婷,或许在主观上并没有一种要为国人的灵魂画像的文化自觉,但其电影文本中那些具有中国灵魂的人物性格的生动呈现,确实客观上反映了中国文化与中国精神在海外的延续与发展。

倘若在更加广阔的视野中来审视,那么在20世纪上半叶,自“五四”新文化运动开始,鲁迅先生等文化先驱就致力于中国国民性的研究。鲁迅先生聚焦于对国民性格和国人灵魂中丑陋的一面进行揭露和批判,目的是“揭出病苦,引起疗救的注意”^②。而张婉婷在《秋天的童话》里,主要是对国民性格和国人灵魂中正面的特质予以展示和歌颂。张婉婷这一创作取向的美学价值和社会意义,要联系其特定的创作语境,才能够得到准确而充分的彰显。

1982年9月,英国首相撒切尔夫人访华,中、英两国首次揭开了关于香港前途问题谈判的帷幕。由于双方在初期的会谈中对香港主权及治权方面存在着很大的分歧,这引起了许多香港市民的不安。1984年4月,英国外相贺维在香港发表声明,宣布英国将放弃1997年之后对香港的主权。1984年9月26日,中、英双方终于在北京草签关于香港前途的“联合声明”。在这样的大背景下,一些香港市民在国族认同和文化认同上面临着一连串的困惑和迷思,而在此时推出的《秋天的童话》里,张婉婷对中国国民性格和国人灵魂中正面的特质予以肯定和歌颂,这无疑是具有十分积极的社会意义的。

1989年,距离中、英两国签署有关香港前途问题的《联合声

① 张婉婷,《关于“移民”及其根脉的探寻》,《北京电影学院学报》1993年第1期。

② 鲁迅,《我怎么做起小说来》,鲁迅著《南腔北调集》,第82页,人民文学出版社1973年版。

明》已有5年。面对即将来临的重大历史变革,一些香港人消极应对,移民外国一时成为“潮流”。而就在这一年,张婉婷却逆“潮流”而动,首次回到祖国内地,创作拍摄了电影《八两金》。这是她和自己文化上的故乡第一次实质性的亲密接触。影片男主角“细猴”(洪金宝饰)在内地爆发“文化大革命”以后偷渡到美国,如今,他从大洋彼岸的美国回到祖国故乡时,中国的改革开放正如火如荼地在广袤的神州大地上铺展开来。影片开头的半小时采用了公路片的样式,以细腻的电影语言,生动地表现了“细猴”刚刚踏上故乡土地时所体验到的文化上的割裂感和陌生感。“细猴”所遭遇的这种“文化休克”(culture shock),想必也是张婉婷本人初回祖国内地时复杂的内心感受的真实写照。

随着剧情的不断深入,在罗大佑创作、齐豫演唱的《船歌》的渲染之下,家乡淳朴的风土人情以及血浓于水的人伦亲情,在“细猴”的心目中显得越来越亲切、美丽而令人温暖,也让“细猴”越来越眷恋不已,舍不得离开。影片结尾,“细猴”默默无言却情深意切地在河岸边追随乘船而去的“乌嘴婆”(张艾嘉饰)的场面让人动容。从故事的表层来看,“细猴”对“乌嘴婆”的恋恋深情,只是一位男士对一位女子的爱慕之情。然而,倘若从象征的层面来解读,那么“细猴”对“乌嘴婆”的恋恋深情,也可以理解为一位游子对其祖国文化的无尽向往。究其实质,这也表达了张婉婷的文化乡愁,以及她对祖国文化的认同和眷恋。

有学者指出:“在(20世纪)七十和八十年代,没有民族主义思维束缚的(香港)普及媒介,成了凝聚本土社群的一个主要基地。媒介将各种西方价值、中国传统及本地经验重新组合,将之凝结为一种港式文化。此一本土意识,经历了一个‘隐中国化’的过程,……中国(内地)与香港有着清晰的身份界限。此‘隐中国化’过程,亦常常产生一个混淆甚而矛盾的中国/香港的身份问题,一方面,香港人常以一种抽象的方式,认同‘中国传统文化’,但另一方面,他们又歧视某些中国大陆的文化价值

和生活习惯。”^①因此,在九七回归之前,对处于政治夹缝和文化夹缝中的香港人来说,中国更多地是作为香港人文化上的故乡而存在着的一个概念。随着九七回归的历史脚步日益临近,并非所有的香港人都能够在短期内对中国产生明确的国民身份认同和文化认同。在这种情形之下,香港遂成为一些香港人在心理上作为实体而予以真正认同的家园/故乡。

1997年,那个转折性的历史时刻终于来临,香港人正式告别一百五十年的英国殖民地公民的身份,完成一次百感交集的转身,成为中华人民共和国的公民。在这样巨大的历史变迁面前,在电影《玻璃之城》中,张婉婷怀抱着对香港的无限挚爱以及对当代香港本土文化的深情缅怀,在对充满未知的未来岁月的忐忑不安的期待中,以温情怀旧的方式去追寻过去的记忆,向那些属于往昔时光的优雅、那些注定要逝去的珍贵事物以及那些永远回不到原点的情感悸动,投去深情的目光。她试图用电影胶片挽留这一切,定格这一切,给过去镌刻一尊雕像,给未来书写一份备忘,为香港人、同时也为自己重构那一段行将消失的历史。影片的主题歌是“Try To Remember”,意思是“努力铭记”。而张婉婷要努力铭记在心的,显然是香港的历史和文化。从这个意义上说,《玻璃之城》是理解张婉婷文化乡愁最重要的一部作品。它是香港人的集体记忆,是一种对本土情怀的凭吊,也是一种属于香港人自己的文化乡愁。同时,对中国这一文化上的故乡,影片弥漫着一种温情脉脉而又复杂的企盼和期待。在影片里,“中国情结”依旧难以割舍。片中,男主角许港生的儿子(吴彦祖饰)和女主角韵文的女儿之间有这样的一段对话:

韵文的女儿:“我爷爷打过日本人的,也算是参加过第二次世界大战。”

^① 马杰伟:《香港记忆》,香港次文化堂出版1999年版。<http://bbs.cqzg.cn/thread-444299-1-1.html>。

许港生的儿子：“我曾祖父好像也参加过革命，打过清兵。曾祖母说，黄花岗上有他的名字。”

韵文的女儿：“那我们这一代，又做过什么呢？”

这样的对话不仅强调了香港与祖国在历史上和地缘上的血肉联系，而且引导当今的香港年轻一代观众反躬自问：我们这一代人为自己的祖国做过什么呢？此外，《玻璃之城》对“保钓运动”^①这一历史事件的回顾暨对20世纪70年代香港青年学生们爱国行为的追忆，以及韵文的母亲在说话间不时夹杂的上海话等细节，都可以明显看出张婉婷在其本人的国族认同尚未完全建构以及由此而产生的认同焦虑之下，主动寻找对中国的文化认同和国族认同的诚挚努力。究其实质，九七回归是一个重大的历史拐点。在这个历史拐点上，香港人要完成一次意义深远的认同位移和认同拓展，即从原先对香港这片土地的认同，转移和拓展到如今对祖国的国家认同、民族认同和文化认同。

从历史到现实

1996年，张婉婷执导了《宋氏三姐妹》这部历史大片。之所以选择这个题材，张婉婷曾经解释说：“第一次回内地后，我发现自己真的不了解这块土地，因为我们根本没读过中国近代史，我想更多地了解她。读史的时候，我看到了宋氏三姐妹的故事。从我的角度看，她们三人的某些特点与香港人很像，比如她们生在中国，但很小就出国读书，成年后才回国，外语说得比母语好，她们对自己的祖国很陌生，需要重新融入，而国人看她们也觉得又中又西，这种处境其实和香港人有相似之处。这

^① 1971年1月，美国无视中国的领土主权，单方面宣布将琉球连同钓鱼台列屿在次年交给日本。这引发了香港、台湾和大陆旅居海外的中国留学生以及其他爱国人士声势浩大、旷日持久的抗议行动，被称为“保钓运动”。

样的解读角度,我想可能只属于香港导演。”^①她还说:“我希望可以通过她们故事来加强我对中国的了解,也加深我对自己作为一个中国人的认识。这就是我写这个故事的基本原因。”^②从张婉婷的这些谈话中可以看出,这时的她开始用一种主动的姿态去探究和反思祖国的历史,进而去观照和影射香港人的现实心态,并且提升自己的国族认同。

影片《宋氏三姐妹》开头,在冰天雪地里,父亲宋查理在一座迷宫的中央教三个女儿跳企鹅舞、唱英文歌的段落富于深意。一方面,白雪覆盖的曲折迷宫将是三姐妹成年以后变幻莫测的人生大舞台的一个视觉隐喻;另一方面,张婉婷借用电影的这种代入方式,穿透近一个世纪的时空屏障,来重现中国近、现代史的企图,也可视为她对祖国历史迷宫的勇敢闯入。而在那段国家寓言的重构过程中,对祖国及其文化的体认也在不断加深。张婉婷在宋氏三姐妹的传奇人生中找到三姐妹与香港人的身份和处境的契合点,并且把她自己内心对祖国的一腔文化乡愁直接转化成对祖国那段历史的深情叙述。

在爱国的宋庆龄(张曼玉饰)、爱权的宋美龄(邬君梅饰)和爱钱的宋霭龄(杨紫琼饰)这三姐妹之中,影片深情地歌颂了爱国的宋庆龄。爱国的宋庆龄被歌颂,这表明在张婉婷个人的价值观体系中,国族认同占有至关重要的地位,它决定了每一个个体生命的价值。一个不爱自己祖国和民族的人,无论他/她是多么的才华横溢或者多么的位高权重,其生命价值和历史地位都难以与一位爱国者相提并论。

倘若说“移民三部曲”是通过生活在海外的中国人来进行一番“文化寻根”之旅,那么《宋氏三姐妹》则以当代香港电影人的视点来反思祖国的近、现代史,展开一次“历史寻根”之旅,而《北京乐与路》是张婉婷走进祖国的核心,所尝试的一回“叩问

① 资料来源:<http://paper.sznews.com/jb/20070628/ca2703994.htm>。

② 张燕,《映画:香港制造——与香港著名导演对话》,第206页,北京大学出版社2006年版。

现实”之旅。我们知道,摇滚音乐集中而直接地表达着当年轻一代的喜怒哀乐和精神追求。《北京乐与路》就表现了北京摇滚青年的梦想与爱情,影片以独特的视角关注古老祖国新兴的青年摇滚文化,以及当下中国年轻人的生活方式和心理诉求,探寻了在传统与现代、本土文化与外来文化相互碰撞和交融之下中国青年的生存状态,体现出张婉婷广阔而深远的人文视野,以及细腻而充满时尚感的叙事能力。

如果说《宋氏三姐妹》是要让观众(包括香港观众)了解中国的近、现代史,《玻璃之城》是要与观众一同回顾20世纪70年代的香港,那么《北京乐与路》则是想帮助观众(尤其是九七回归后的香港观众)认识今天的北京,理解今天的中国内地青年。

在《北京乐与路》中,不少北京人把香港青年迈高(吴彦祖饰)称为“港农”,讥笑迈高是“香港农民”,连贩卖盗版制品的“人民商店”的老板也高高在上、傲气十足地揶揄迈高。这样的情节设置,可以有两个层面的解读。一方面,它反映出在后九七时代,香港人从前那种唯我独尊的心态正在受到严峻的挑战和考验;另一方面,它也揭示并委婉地批评了一些北京人的自大心态和狭隘的优越感。张婉婷藉此提出了一个更重要的问题:在九七回归之后,一方面,香港人应该建构起对祖国的国族认同和文化认同;另一方面,祖国内地人民也应该建构起对香港同胞的正确认同。换言之,认同应该是双向的,而不是单边的、一厢情愿的。

国族认同并非一味歌功颂德的国族赞同。因此,《北京乐与路》既客观地展示了中国内地现代化的巨大成就,也没有回避现实生活中客观存在着的一些问题。该片客观地暴露了中国内地对色情演出管理不严、盗版制品猖獗、个别国人文化素质低下等现实问题,体现出张婉婷对中国现实的冷静反思和忧虑。《北京乐与路》的视角不是观光客、旁观者或局外人的,而是祖国大家庭一位新成员的视角。此时的张婉婷已经建构起了国族认同,所以她才会关注祖国的一切,以忧国忧民的心态去针砭时弊。

结 语

在九七回归前后,国族认同是每一位香港市民都必然要面对、不得不思考的一个重要问题。张婉婷恰好是在九七回归前后从事电影创作的。在同时代的香港电影人群中,张婉婷在国族认同这一问题上的心路历程最具有典型性。因此,如果我们要研究九七回归前后香港人是如何建构国族认同的,那么,张婉婷的电影文本恰恰提供了一则真实、生动、内涵丰富而又富有代表性的个案。我们认为,这是张婉婷电影作品独特的社会价值和历史价值之一。

就艺术层面而言,张婉婷是一位成就卓著、引人注目的女性导演。她与许鞍华和罗卓瑶堪称当代香港电影界的巾帼三杰。投身电影二十五年以来,在纤细、文弱和温柔娴静的外表之下,张婉婷一次又一次地表现出锐意进取、坚忍不拔的力量。她对自己的电影总是精益求精,从故事策划、剧本创作、演员表演、影像造型以及细节呈现,都力求精致、完美。所以她的影片虽然数量并不多,但几乎每一部作品都打上了作者电影的鲜明印记,在华语电影的历史长河中堪称精品力作。目前,张婉婷正在筹拍电影《三国演义之红玫瑰白玫瑰》。我们衷心地期待着她为中国电影谱写出更加美丽动人的乐章。

附:张婉婷执导的电影及获奖情况一览

- 1.《非法移民》(1984),获亚太影展评审团特别奖、香港电影金像奖最佳导演奖。
- 2.《秋天的童话》(1987),获香港电影金像奖最佳影片等三个奖项。
- 3.《八两金》(1989),被评选为年度香港十大华语片之一。
- 4.《战神传说》(1992)。
- 5.《宋氏三姐妹》,又名《宋家皇朝》(1996),获中国金鸡奖最佳合拍故事片奖;获台湾金马奖三个奖项;获香港金像奖六个奖项;被香港影评人协会金紫荆奖评选为年度十大华语片之一。

6. 《玻璃之城》(1998),获台湾金马奖最佳原著剧本(张婉婷、罗启锐)等四个奖项;获香港金像奖一个奖项;获香港影评人协会金紫荆奖两个奖项,并被评选为年度十大华语片之一。
7. 《北京乐与路》(2001)。
8. 《龙的深处——失落的拼图》(2002),关于成龙的电影纪录片。
9. 《1:99 电影行动》之“我的飞行家族”(2003)。
10. 《三国演义之红玫瑰白玫瑰》(2008),筹拍中。

(作者单位:孙慰川 南京师范大学文学院影视学系;
章嫦 南京三江学院中文系)

历史、空间与叙述策略

——论香港女性导演的离散美学

肖宝凤

一、后殖民/后革命与城市空间

1997年香港回归的政权交接引发了80年代初期延续至今的香港文化论述热潮,因应于香港独特的历史身世,研究者总惯于援引后殖民论述架构,从香港本土夹处于中国大陆与殖民英国的三角关系中探看香港的历史、身份和前途问题。Ackbar Abbas指出“在一个没有先例的历史境遇中,香港发现自己被夹在两个殖民宗主国之间。它竭力想把握有关自己身份的形象……”,他认为香港的地位“不像是一个确切的地点而像是一个中转的空间”,在英殖民时期和中国“再殖民”将临的主权被变动更迭中正成为一个“消失的空间”^①。周蕾亦试图厘清香港所面对的多方权力关系及香港性与中国性的异质性。周蕾指出,

^① Ackbar Abbas. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 17.

香港是一个后殖民的反常体,它不像那些曾被欧洲殖民的大多数国家在解殖之后取得领土主权独立,而是要回归到中国的统治,因此西方后殖民理论中殖民/本土的二元对立并不完全适合描述香港的后殖民状况,她认为香港处于“殖民者与殖民者之间”的夹缝状态,“处于英国与中国之间,香港的后殖民境况具有双重的不可能性”。两位论者把对香港文化空间的探讨建立在“后殖民语境”的理论上并不显得突兀,香港主体性的“消失论”与“夹缝想像论”也都注意到了香港境遇的独特性与后殖民论述不完全契合,然而他们将中国影响之于香港的意义定性为“殖民”压迫无论从历史还是从政治角度来看都显然总体化并简化了香港与大陆的文化渊源,也没能准确把握香港文化内部的复杂结构。

本文认为对“后革命”话语的引进可以更为有效地表述香港回归前后香港文学及艺术中所体现的某些复杂元素。在大陆学界,“后革命”时期是指从20世纪70年代末开始一直到现在的历史阶段,这个表述“除了分期的含义之外还有反思、告别乃至不同程度、不同方式地否定、解构、消费‘革命’的含义”,而“后革命时代对革命的后革命式的书写”则通过对革命文本的改写与重写表现出在价值取向与叙述方式上的非革命倾向^①。香港的文化生态走向一直与大陆保持着或隐或显的连结,即使撇开1949年以前香港曾作为中国革命各路思潮论战据点的历史及此后一代代南来作家艺术家对香港本土文化的种种想像与建构,也可以看到在香港本土历史叙述中被深情缅怀的六七十年代的保钓运动及文化精英争取自由民主的学潮运动,其革命激情或多或少来自于彼时对大陆文化革命的误认与误读。耐人寻味的是,20世纪中国革命、文革乃至六四等历史事件也是香港文学与艺术多有涉及的题材,并且表现出更多直面与清理历史的勇气与锐气,而他们对革命退潮后的反思也显示出与

^① 陶东风:《论后革命时期的革命书写》,《当代文坛》2008年第1期。

大陆文化界不一样的出离于“消费”与“消遣”之外的理想主义浪漫情怀。因而从后革命的角度切入对香港当代文化生态的研究可以较为理性地重估香港历史发展脉络中精神资源的丰富性,并补足单一后殖民视野的缺失。

在后殖民与后革命的双重理论视域中,空间具有重要的意义。20世纪下半页,空间思维的重要性在文化研究领域逐渐受到重视,“空间”甚至发展为一种处理时间与历史的特定方法,亨利列斐·弗尔指出:“空间一直受到历史和自然诸因素的影响和塑造,但这始终是一种政治过程。空间具有政治性和意识形态性,它实际上是充溢着各种意识形态的产物。”^①因而人总是需要通过重写策略来理解城市不断变动的权力与意义空间,福柯甚至直言“一部完整的历史仍有待撰写成空间的历史——它同时也是权力的历史”^②。西西在小说《我城》里指出香港是一个只有“城籍”而无“国籍”的地方,这种说法引出的是有关香港文化身份的问题,一方面反映香港“大都会”的形态和性格,另一方面则隐喻了香港在九七问题浮出水面后政治及文化认同的困境。对于一个只有城籍而无国籍的地方到底该如何重塑其身份内容、历史发展的渊源与轨迹?王德威曾言:“向前看或向后看,我以为香港在文学与历史上的定位,终将与其千变万化的城市形象息息相关。过去百年的变迁,使香港从无到有,成为一个独特的都会,在其中政治与商业、殖民势力与国族主义、现代性与传统性等力量交相冲击。辗转于无常的政经文化因素间,香港能屹立不变,正是因为它的多变。不论是小岛、前殖民地,还是特区,香港最重要的意义在于它是座绝无仅有的城市——一座不断重新琢磨其功能及国族属性的都会。”^③

① 转引自[美]爱德华·W·苏贾:《后现代地理学——重申批判理论中的空间》,王文斌译,第122页,商务印书馆2004年版。

② [法]福柯:《不同空间的正文与上下文(脉络)》,收于夏铸九、王志宏编:《空间的文化形式与社会理论读本》,第399页,台北明文书局2002年版。

③ 王德威:《香港——一座城市的故事》,张美君、朱耀伟编:《香港文学@文化研究》,第319页,香港:牛津大学出版社2002年版。

对于香港的文化论述而言,“城市”空间具有无与伦比的重要性,它不仅是相关故事发生的场景,更是一个其自身便罗织着历史性、政治性、社会性等多重意识形态意义的美学实体;而另一方面,后殖民论述脉络中所牵涉的空间离散与放逐也成为考察 20 世纪 80 年代以来香港文化生态时需要重点关注的一个课题。

许子东论述“失城文学”时曾概括了这种写作姿态的两个面向:漂流异国与此地他乡,被置入这个命名之下的作品有《浮城志异》(西西)、《地图集》(董启章)、《失城》(黄碧云)、《记忆的城市,虚构的城市》(也斯)等,这些作品是个人精神体验与时代历史变动撞击而生发的思想呈现。香港电影对离散情境的呈现较多集中于女性导演的作品,此处并非绝对的判断,但考虑到本文拟选择的三位女性导演许鞍华、罗卓瑶及张婉婷各自的创作地图,则将香港女性导演的伤城故事及其中所蕴含的离散美学作为一个论题是可以成立的。许鞍华对惊悚、喜剧、武侠、文艺等电影类型都有所涉猎,但她在题材选择上始终或隐或显地传递着对香港的关注,尤以《客途秋恨》及《千言万语》最为典型;张婉婷以“移民三部曲”奠定她在香港影坛的地位,而《玻璃之城》则集中表达了对城市的怀旧;罗卓瑶的《爱在他乡的季节》、《云吞汤》及《浮生》等作品从各异的角度总体勾勒了一幅华人移民生活的谱系,也审视港人的种种移民经历及重新面对这个城市的失落。许鞍华在 1997 年拍摄的自传性纪录片《去日苦多》(*As Time Goes By*)中提及对香港的感情:“我不多不少承认我们这一代人有很多人,包括我自己,我自己至少是这样的,做很多很好的事,很努力的事,其实是为了很坏的原因;为了某一种虚荣,为了某一种自卑感,要补偿。我不多不少也感觉到这种自卑感其实是源自我们是殖民地里头的人,如果你对祖国的东西不认识,你也觉得抱歉;可是你不快点学那个殖民地里头的文化,你追不上时代,你不能在这个社会里头生存。你变成一种平衡,是非常痛苦的。可是不多不少也从这种痛苦里头

找到一个身份。就是你认为你自己的经验是在哪个地方，你能平衡哪一些不好的地方。所以，譬如我说，我不多不少对这种殖民地生活也许是某种感觉，有一种不可说出来的怀念；不是对的，可是你不能没有这个感觉。”并不偶然的是，张婉婷也曾提及九七香港回归之前自己心里感到要了解祖国历史的迫切感以及对这个城市熟悉的许多东西即将消失的感怀。本文以三位导演以漂泊为主题的六个电影文本为分析重心：许鞍华的《客途秋恨》、《千言万语》，罗卓瑶的《浮生》、《云吞汤》以及张婉婷的《玻璃之城》、《北京乐与路》，这几部电影的叙事形式都有一定的特色，而或可说这些形式实验及其中“漂泊离散”的声音正是对世纪末香港情势所作的回应，通过家与国的辩证、离与返的往复等叙事策略来诠释对城市历史文化命运的复杂情怀。

二、想像历史的方法

赵稀方在《小说香港》中曾讲到香港是一个政治感冷漠的地方，在香港文学中甚少出现专注于历史想象及文化身份建构的作品，直到“九七”问题浮出历史时香港意识才开始空前的膨胀，因时间裂缝而引发的时代错位感让人们试图追寻本土历史衍生的形态。香港作家董启章认为，香港并不缺乏历史，而是潜藏着太多多种多样的历史，而这多重历史不单指英国人和中国人立场的历史，香港历史的书写“必须批判地辨识往大叙述寻根的虚幻，转而在历史的断层上书写我们的过去”^①。应该说这里表露了较为理性的本土文化立场。而本文要讨论的几位导演也各自表露出她们在时代变局中独异的历史感悟。

许鞍华是这三位导演中最具历史书写与家国想像情怀的一位，《千言万语》片头字幕即显示“这是一部描述八十年代香港社会运动的半纪录片，许多情节和大部分主要角色均以真实

^① 董启章：《香港历史的断裂性》，《同代人》，第52页，香港三人出版社1998年版。

历史事件及人物为依据。”影片进行中的插卡、照片、录像片断的应用更是有意客观化摄影机的凝视,充分发掘形式的意识形态功能,导演言志与述史的愿望十分彰显。影片情节分为三个片断“忘记”、“革命十年”与“永不忘记”,由苏凤娣的情爱故事及从失忆到恢复记忆的经历来贯穿,并通过她及她身边的三位男性:年少时因偷窃而相识的同龄好友李绍东,引领她进入社会运动领域的大学生邱明宽及绍东的精神导师甘神父的故事再现历史。邱明宽从充满理想的民运份子到进入体制内与现实妥协,这可能是那个时代大多数左派知识分子的选择;甘神父则是一个“完美的左派”,其结合了毛主义与基督教救世精神的信念有着主义之外的素朴本质。与这两位人物不同,苏凤娣与李绍东对社会运动的投入与其说是社会使命感的承担,不如说是出于对各自所钟情对象的爱情投入,他们从来不言主义与信仰(影片结尾似乎暗示了他在精神上对甘神父的靠近)。影片中人物的思想转型和他们各异的道路选择都带着那个时代的印记,三个片断“忘记”、“革命十年”和“不能忘记”一方面暗示了对革命理想与激情的怀念,另一方面也呈现了苏凤娣十年生命历练与挣扎,在对历史风云的宏大叙说与个人情爱的阴性言说之间有极大的张力。

影片的形式实验表现在对时序设计上的疏离技巧,即街头剧片断的插入。街头剧片断跟剧中四位主角的故事所反映的不是同一段历史,其出现往往产生对上一个故事的干扰,但许鞍华的意愿却似乎要以完全异质的风格融合两个十年的革命历史。街头剧主人公吴仲贤的政治活动主要在70年代,他念念不忘的两段,一是70年代用《双周刊》刊址做联络地址被误认为托派,二是从北上回到香港后被指为叛徒清除出革马盟。与神父在日记中会记录牙疼之类的琐事、用吉他弹奏《国际歌》不同,吴仲贤总是犹如一个扶乩请神的通灵巫师,在带着超现实主义色彩的舞台背景中嘶喊着全然宏大的革命话语。然而街头剧中曾提及保钓运动中吴仲贤不在香港,他一方面追寻革

命,另一方面又跑到遥远的巴黎追寻爱情;而当他老泪纵横地承认他在梦中看见妻儿时,几乎可以将他归入苏凤娣、李绍东一国,也表现了许鞍华对激进革命的反思与宣判。

在片头处晚年的吴仲贤讲了一个故事:一个遭到英国殖民者掠夺的印度贵族得到神启说,某个地方的山洞能帮助他打败侵略者。贵族就去到那个山洞,发现洞口被大石堵上了。他用尽全力推开大石,只见马克思、恩格斯、托洛茨基、斯大林、毛泽东、江青、姚文元等人的灵魂都从里面跑了出来,原来被关在洞里的都是理想未能实现的失败者。最后激进派领袖说他自己也在那个山洞里。在某种意义上影片中的主要人物无一不是被困在历史山洞里的失败者,然而他们的价值正在于他们曾经行动,不管是吴仲贤的革命还是甘神父的救世,甚或早年邱明宽所信奉的“知道而不去做,是有罪的”,如甘神父所言“有没有用不是明天就可以看到的,有些事情可能到我死的那天也看不到……我觉得行动最重要”。沈晓茵认为《千言万语》是香港经过六四、九七后对其80年代的一个反思,同时欲藉此整理出面对后九七的一个态度^①。片中人物的精神气质也可放置在后革命氛围中来理解,当主义不再、理想坍塌之后,导演游弋于“香港”与“中国”之间的浪漫情怀是否能填补时间裂缝造成的不安与不适,并在历史的虚空中表明坚持到底的价值和意义?影片的最后夜雨中李绍东带着漂亮的天使男孩在点蜡烛,周围许多无名的脸孔,湿地上烛光闪耀,音乐《血染的风采》响起:“如果是这样,你不要悲哀,共和国的旗帜上有我们血染的风采……”李焯桃指出,“尽管面对各式忧患,许鞍华的人物却不曾真正绝望,始终对个人尊严或某种信念有所执着。”^②影片英文片名为 *Ordinary Heroes*,许鞍华似乎一直有试图在普通人群中开掘史

^① 沈晓茵:《结合与分离的政治与美学:许鞍华与罗卓瑶对香港的拥抱与失落》,《中外文学》29卷10期,2001年3月。

^② 李焯桃:《综论许鞍华的四部电影》,李幼新编《港台六大导演》,第173页,台北自立晚报社1986年版。

诗性的情怀,她以香港政治编年史的书写提供关于火红年代的实证,她告诉你,一切都是真的,曾经发生。

罗卓瑶的《云吞汤》是四段结集片 *Erotique* 的最后一部分,这部电影邀约了不同国籍的四位女导演各拍一段有关女性情欲的剧情短片。罗卓瑶将女性情欲与香港经验、离散情境加以连接,表达了对 90 年代香港种种政经变局的复杂感受。两位主人公是一对定居澳洲的华裔恋人,因女主角的工作在香港会面。尽管彼此相爱,女主人公总在做爱后提议他们得分手,她觉得两人之间有某种微妙的不可沟通性,但始终找不到言辞来描述这种感觉。华裔男友始终以为那是一种文化隔阂,因而努力了解中国文化,在女友出差去上海时努力学习中国菜,研读中国春宫画。当女主人公享用了男友的中式菜和中式的求爱之后,借用食物的语言来作为分手的理由:“也许是因为你不带我吃云吞汤”。男友大松一口气表示可以实现这个愿望,女主人公解释,在香港是不存在云吞汤的,它只是拿来配面吃。男友只好道歉并承认“这不是我的城市”,而女主人公回应说“也不是我的”,放声哭泣。

《云吞汤》中女性情欲的主题被放置于较城市历史凭吊次要的地位,导演用内倾性的手法将人物与氛围带进微妙复杂的意识活动中,其中营造的时间感、空间的置换及叙事手法都颇堪玩味。影片中并未出现云吞汤这种食物,但却通过这种点心的吊诡存在暗示香港的命运。沈晓茵曾将这个短片所再现的香港称为“蓝色香港”^①,伴着手风琴和二胡的幽幽音乐,电影设置了蓝色调来衬托空间与情爱的互相映射,对外在都市空间实景的细描在一个 30 分钟的片段中更无疑是一场奢靡的实践:他们的亲密画面总是蓝色调,在这个蓝色的景框中,除了恋人的身体,还有香港的天空、建筑和许多景点如维多利亚港、中国银行(它们分别标志着香港的过去与未来),使九七回归的时代变动在空间交错转换中表现得触目惊心,导演的用心是通过一个

^① 沈晓茵:《结合与分离的政治与美学:许鞍华与罗卓瑶对香港的拥抱与失落》,《中外文学》29 卷 10 期,2001 年 3 月。

有关香港后殖民食物与爱情的隐喻来传达对香港城市空间历史感的体认。影片中尽管没有特别标识 90 年代的大事,但外景捕捉上却有当时的一些文化社会符号,香港的空间与地景呈现出改写与混杂的文化历史痕迹,并在整个片断中用蓝色来呈现那个逝去的时代,使个人与城市的历史成为一种风格。

张婉婷的《玻璃之城》也是一部兼具历史视野和个人感怀的影片。在访谈中她坦言人的心态与创作意图跟历史的转变有很大关系,面临香港回归时刻的到来:“觉得很多东西要记录下来。因为那时候谁都不知道将来会怎么样,会不会皇后大道改成毛泽东大道啊,都很紧张疑虑。然后我发现我以前住过的母校香港大学的何西宿舍也要被拆掉了,这怎么可以,这就等于把我的记忆都拆掉了,我就没有了。……基于这两个原因,我一定要拍,就拍我的大学生活和我对 1997 年所有的感想,再加上我们这一代人面对九七回归和不可知的将来以及对以前殖民地生活的感受,就是把我们对这个时代的变迁的感受都拍下来。”^①影片试图再现从 60 年代至 1997 年的香港历史,并以两位主人公的爱情故事为脉络,或者说用真实的香港历史为背景衬托出主人公爱情故事的不同阶段。影片以 1996 年元旦作序幕,男女主角在伦敦幽会时遇上交通意外身亡展开故事,接下来的剧情以香港大学为主要场景,借男女主角各自的儿女为二人办理后事而引出一段跨越 60—90 年代的爱情故事,再以 1997 年香港回归的璀璨烟花为闭幕场景。影片设置两代人的故事结构方式明显地有互文意图,一方面展现两代人对爱情的不同观念,另一方面在时间脉络上也可从容记录香港自 70 年代经济起飞后成为一个国际都市直到回归中国这几十年的时代变迁。

影片中六七十年代常与 90 年代并置,导演最直接的用心便是为了保留城市物质性存在的影像遗址,也将城市内化为个人生命空间的符号表征,见证这个城市一个时代的过去及人们的

^① 张燕:《映画:香港制造——与香港著名导演对话》,第 208 页,北京大学出版社 2006 年版。

感伤与期待。一般的港产片中城市空间从来不是呈现的重点，往往是为了交代外景位置而把高楼大厦作几秒钟的定场镜头，而《玻璃之城》中映照在大厦玻璃屋墙上的城市影像几乎无处不在，对于港大何东宿舍（承载了主人公与导演自己的青春记忆）的再现更是刻意在这建筑即将消失之前用心复原、再现其“真实”场景与“氛围”。另一方面影片也由今昔之比带出对文化知识堕落的批判主题。影片如《千言万语》一般也用照片、报纸、新闻片段营造纪史氛围，两个康桥对着图片回顾家史片断，原来自己的父母曾经“搞过革命”、“坐过牢”，爷爷奶奶们也打过清兵和日本鬼子，相比于父祖辈们的理想激情与家国使命，“我们这一代又做过些什么？”两个时代的优雅与轻逸对比鲜明。不仅值得怀念的那个时代已经失去，甚至承载那个时代的空间地景也将消失，导演“要在这个世界消失之前拍一些东西”的说法与阿巴斯的“消失论”有所契合，影片对空间流动性的再现不是为了锤炼后现代的感知结构，而是在流动中体验几可命名为前现代的忧郁怀旧。

朱耀伟曾以《玻璃之城》为例论述香港电影对后九七香港本土文化想像的图景，他从电影重视反映本土历史却由外来演员扮演本土香港人的现象入手，认为这样会引出混杂和不真实的本土文化想像。同时他也分析了全球资本主义环境对本土的影响，认为《玻璃之城》的叙事忽略了香港从一开始已是由经济主义带动的海港城市，“经济、商业和殖民性都是香港的‘根源’：它从来不曾有过另外的社会架构”，影片中与90年代经济主义与物质主义的病态形成对比的六七十年代仿若未被商品化的本土时空是一种“矛盾地建基于对香港的历史发展失忆之上的”虚构，是带有“暴力”色彩的“理想主义”^①。可以看出，朱尽管一再强调无意鼓吹真纯的本土性，但毕竟透露出了某种执念，问题不仅在于他执著于演员选择的本土性与电影强调真实

^① 朱耀伟：《〈不〉真实香港：后殖民香港电影的“全球”本土文化身份》，《中外文学》29卷第10期，2001年3月。

感的原则之间的关系,更可追究的是,那个与商品化全球密不可分的物质化的香港就是香港历史脉络的所有真相吗,抑或那火红浪漫的年代确曾不容置疑地存在?这里牵涉到不同世代对历史记忆的各异整合,历史的存在是基于人为书写的想像性结果,不同世代对于历史的同一物质形态可以开发出不同的想像空间,更因应于不同的理论话语与论述策略而使其绽放出不同的历史诠释与意义。

香港的怀旧电影滥觞于关锦鹏的《胭脂扣》,在这部影片及后续的相类电影中,一直在殖民地历史教材中缺席的本土历史成为关注重心。张英进曾指出,“怀旧从来不是一种完全被动的行为,也不是一种被过去的某种东西意外刺激的无意记忆,而是一个积极的感情投资,一种透过回忆和回顾的情感付出。这种付出是对某种特定过去的复制,一种幻想的、情绪化的、浪漫的、比现在更英雄主义的、更具魅力的、并在任何状况下更值得记忆的过去。”从这个意义上她认为“怀旧电影本身是一种香港在与它即将消失的命运进行协商的过程中自我重写的努力”^①。面临即将消失的文化场景,怀旧电影自然采取了重写的策略,塑造容易辨认的地域空间,它未必能如实记录下历史,但却是人们建构、维护、重构身份时所惯于采用的“心理镜头”,可以提供关于历史的想像并“摧毁或至少是抵挡那种会导致自我分裂的情感和心理状态”。这种怀旧心态不仅适合于对《玻璃之城》的诠释,也适合于前两部电影的感觉结构,印证了王德威对世纪末中文小说的描述“历史的抒情诗化”,使影像对历史的再现变成“诗与史的混成辩证”^②。

三、漂泊/还乡:离散身份追寻

斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)在《文化身份与族裔散居》一

① 张英进:《游离于香港与上海之间:怀旧,电影,文化想像》,《中外文学》29卷10期,2001年3月。

② 王德威:《小说中国:晚清到当代的中文小说》,第210页,台北麦田出版社1993年版。

文中指出,文化身份“不是永恒地固定在某一本质化的过去,而是屈从于历史、文化和权力的不断‘嬉戏’”^①。霍尔排斥以本质主义的方式来思考文化属性,这种思考方式强调文化属性的单一性,“在此种定义的关照下,我们的文化属性反映我们共同的历史经验与共享的文化符码,在我们真正的历史推移不已的分裂与荣枯中,提供我们稳定、不变与持续的指涉与意义架构,属性于是成为最终指涉的中心,成为一个刻意一再重新回溯的定点,或者说一个超越的意符。”但所谓“重新发现”也是重述、重建的结果,是“对散落和分崩离析的经验赋以想像的连贯性而形成。”霍尔主张另一种思考文化属性的方式,即强调属性的双重性,按照这种属性逻辑,文化属性“不是某种可以超越空间、历史与文化的既存物,就像每一种与历史有关的事物一样,文化属性会不断变形。霍尔认为这样的属性政治才能界定“新族群性”,因为属性总是受制于或搁置于某种文化、语言、历史之中,新族群性应坚持差异、承认属性的含混、错置与繁复,它作为一种形成物/存在物与鲜活变化的生存经验紧密相关,呈现为永无止境的未完成状态。因而人的身份可以是自己的主观选择,可以通过生活经验进行有意识的建构,这在很大程度上根植于对漂泊离散经验的再现与重整。

《客途秋恨》涉及了国族、文化以及个人的多重身份论述。Patricia Brett Erens 曾将《客途秋恨》置入女性自传与放逐文学叙事语境中分析,她认为个人身份与政治身份需要回到过去寻找当下的答案并完成对失去之伤的治愈^②,影片中女主人公晓恩正是藉由回返/回忆之旅而与母亲达成和解并完成自我认同。影片具有很浓厚的自传性,日本籍母亲的形象正是以导演本人的母亲为蓝本创作的。母亲在远离故土亲人的环境中因语言障碍、文化歧视及生活方式的差异而遭遇多重心理挫折,

① 斯图亚特·霍尔:《文化身份与族裔散居》,罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,第211页,中国社会科学出版社2000年版。

② Patricia Brett Erens. *Crossing Borders: Time, Memory, and the Construction of Identity in "Song of the Exile"*, *Cinema Journal*, Vol. 39, No. 4 (Summer, 2000), 46.

女儿晓恩则总是不能认同母亲的形象,不管是澳门老宅院里那个沉默、严肃地侍奉公婆的媳妇和对自己加以规训的母亲,还是回港后跟邻居妇人打麻将不做家事的妻子与母亲,以及若干年后操办妹妹婚礼时那个聒噪而传统的母亲,晓恩都投射了某种混合着失望、敌意与惧怕的复杂情愫。弗洛伊德论述母职与母女关系时认为女童在前俄狄浦斯时期对母亲的惧怕心理是“由于母亲在教养与照料她身体时,对她设下种种限制”而产生的,而母女之间爱恨交织的关系则有更为复杂的未知原因,影片通过剪头发、饮食、服装等细节充分展现了母女之间的隔阂与冲突。影片前半部分主要以晓恩的第一人称叙事垄断情节的推进,而在后半部分日本之旅开始加入母亲的声音与情绪,不仅回顾母亲的少女时代,也回溯到之前曾经由晓恩的视角再现过的一些场景,并在重复的过程中改变了长度与视点,对晓恩来说这是一个重新体验与重新评价过去的过程,补充并修正了她此前对母亲的认识。晓恩最终对母亲的理解很大程度上是在日本她体验了与母亲相似的身处异文化语境中的孤独,而母亲寻根之旅中所遭遇的失落也激起了她的同情与共鸣,至此两代女人达成了深层的沟通与和解。标志性的场景是母女在温泉中一起沐浴,母亲跟晓恩提及对日式生冷食物的抗拒和对一碗广东热汤的渴求,母亲终于领悟回归是为了更彻底的远离,而一向不愿意承认的中国身份却早已成了自己最自然的接纳。这个场景颇有象征意味,水似乎是羊水的象征,母女两个在这返归本源的环境中有了最深切的交流共振,体验了“最痛苦的歧异感与最深切的亲密感”^①。

结束日本之旅之后,影片引入了晓恩的一段长长的旁白:“当我看着妈妈走远的背影,我觉得我好像了解了妈妈的心情。一度,我不是也曾这样绝望地背弃过什么吗?……我在香港电视台找到了工作,第一次和这个地方,这里的人,紧密地接触起

^① 林素英:《流放者之歌:试论母职理论与〈客途秋恨〉中之母女关系》,《中外文学》28卷5期,1999年10月。

来,第一次那么热切而仔细地听着他们的脸孔,听他们的声音。”晓恩回到广州探望中风的爷爷,彼时中国的现实是动乱而灰败的,但在《客途秋恨》的乐声中爷爷叮嘱她“不要对中国失望啊”!而影片开头有街头歌手唱鲍伯·迪伦的“Mr. Tambourine Man”: evening's empire has returned into sand, vanished from my hand, Left me blindly here to stand but still not sleeping……”相比于罗卓瑶的《云吞汤》中通过对维多利亚港及中国银行的空间地景带出九七香港的命运,许鞍华在片头与片尾分别展示了伦敦的威斯敏特桥和一条连接香港和大陆的桥;罗卓瑶的女主人公感伤地说出“这不是我的城市”,而晓恩则毕竟从在简历上将国籍填成“英国”而到终于能全心投入到香港的生活和人群中。《客途秋恨》的英文片名是 *Song of the Exile*, 片中几乎每个人物都是“被家人、祖国与命运流放的人”,葵子是这样,晓恩是这样,而心心念念牵挂着祖国并最终回到大陆的爷爷又何尝不是另一种生命的流放。即使回到故国会发现旧有的一切竟与当下的自己格格不入,导演仍然流露出较为清晰的拥抱中国及香港的情怀,在回忆的收束中开放未来,帮这些为历史所流放的人寻找归宿,使其寻根之旅最终达致并不完美却终于落定的身份认同。

《浮生》是一则“写在家国之外”的漂流故事,罗卓瑶所凝视的是在海外飘零离散的华人,再现了90年代香港移民的种种苦境及艰难的调适过程。这个移民家族的成员分散在世界各地:澳洲、德国、香港,在对传统文化的眷恋与对在地文化的适应过程中他们的生活和心态伴随着种种焦虑和失落,在新的生存空间时时面对不同文化之间的碰撞混交。影片中有许多表现多元文化碰撞的例子,如用中国功夫对付澳洲袋鼠,德国出生的女孩被教学广东话,而新到澳洲的香港兄弟却只说英语,等等。“房子”问题则导出对中国文化之根的复杂情结,中华民族原本就是一个安土重迁的民族,因而要他们将异域的房子认同为能给人温暖与庇护的家也就特别艰难。相比于中国老房子“发散出一种祥和的力量”,爸妈在二女儿的家更多地感到幽禁与混乱,在

陌生的新居里他们也找不到安顿祖宗牌位的地方,出于相似的原因,大女儿不满意德国宽敞现代的房子也是因为风水不好。

史书美指出,后殖民的文化杂糅过程是一种经由多种文化痕迹所辛苦经营的自我生产,需要将这些文化痕迹并列成一个自我的内容清单,因而主体不是稳定统一的,而总是在矛盾与分裂中痛苦打转^①。但导演出于自身经历及对文化携游性及融合性的信心,已经没有像《爱在他乡的季节》中那样给出血腥、悲情的结尾,而是悬置身份属性的明确切割,让这个家族的成员追寻并适应可以安身立命的新的家园,并学着以漂泊即还乡的豁达心态面对新的生活,在文化的移置与融合中安身立命。与许鞍华的《千言万语》相似,影片以那个美丽的中德混血儿眉眉在美丽的林中小屋玩耍的画面结尾,而孩子代表着未来的希望。罗卓瑶的叙事有很强的“告别中国”姿态,但她对作为图腾标记的中国图像并未完全忘情,影片中富有民间色彩的音乐及讲述家族故事的旁白声音的插入,以及粤语、普通话、德语、澳洲英语等不同语言的混杂和转换,使影片成为一部蕴含许多后殖民论述意涵的文本。萨伊德认为“流亡者”存在于一种中间状态,既非完全与新环境合一,也未完全与旧环境分离,而是处于若即若离的境况,一方面怀乡而感伤,一方面又是巧妙的模仿者或秘密的流浪人,这种描述可以用来描绘罗卓瑶的电影中所呈现的离散体验。

将张婉婷的《玻璃之城》与《北京乐与路》结合起来分析其中有关身份认同与文化想像的议题大概不是一个很冒险的行为。两部电影的风格并不一致,但在对香港与北京两座城市的空间再现上却颇为吊诡地设置了“双城记”的互文,恰好连接起香港回归前港人对香港的体认及在回归后的大陆遭遇。有意思的是两部影片都涉及到人物的时空及文化错置感,而吴彦祖所扮演的人物康桥与迈克甚至可以说有很大的同构性,香港出

^① 史书美:《离散文化的女性主义书写》,简瑛瑛编《认同、差异、主体性:从女性主义到后殖民文化想像》,第37页,台北立绪文化1997年版。

生,美国长大,爱好音乐。从空间再现上来看,香港流动而虚浮的玻璃之城中一切皆不长久,《玻璃之城》中康桥从美国回到香港看着车窗外倒映在大厦玻璃墙上的城市,心里想着:“我讨厌那个女孩,我讨厌这城市……那女孩子就像这城市一样,只是一堆亮闪闪的废物,毫无深度内涵。我要尽快办完一切,离开这鬼地方。”而《北京乐与路》中迈克在车内浏览的北京那些凝重的老建筑又似乎在后革命的语境中隐隐透着某种压迫性与残酷性,迈克直接面对镜头陈述:“本来我最讨厌回大陆,但我爸硬要我在这里学习普通话……不过我的普通话一直都讲不好,不知道用普通话拉关系,更不懂用普通话想问题。我现在最懂的就是用普通话一声不吭。”相对于康桥回到香港的恶感,迈克也体验了在老北京的疏离与失语。

与《玻璃之城》中两位康桥追忆父祖辈革命理想的温馨怀旧不同,《北京乐与路》对大陆后革命现实作了冷峻的再现。在后革命语境中,北京文化氛围的转型见证了社会资本主义化和消费主义化的进程,城市中掌握了知识权力资本的新贵们的思想及话语方式正被锻造成另一种强势的意识形态,于是“革命的激情主义被物质的消费主义所取代,革命的理想主义被世俗的享乐主义所替换”^①。影片中迈克的父亲为儿子找关系而拉拢的那帮王部长马厅长蔡局长之流唱着“为什么战旗美如画,英雄的鲜血染红了它……”,而灵魂里早已被物欲金钱腐蚀得没有任何情怀与信念,“革命”真的变成了“请客吃饭”。影片展示了另类的北进想像,对于港人来说,他们领受到来自大陆后革命氛围的文化震惊,甚至因为种种现实因素而需要靠近这种文化,在这里港人反而真的成了那帮青年戏称的“香港农民”,因为祖国这一套商场与官场的文化委实“博大精深”。《北京乐与路》的另一主题是“青春残酷物语”,影片中三个年轻人各自的背景与性情都有鲜明差异,但在这极度物质化与权力结构分

① 周宪:《“后革命时代”的日常生活审美化》,《北京大学学报》2007年第4期。

层鲜明的城市中都处于边缘与弱势，总是被社会强制性地教给残酷与丑恶的真相，“我们这里的黑是完全黑漆漆一片，想要亮，就只能等，等到天亮。”走穴路上那首红色摇滚版的《国际歌》可说是一个意味深长的设置，身份认同的歧异不是最残酷的，反而是融入过程中所见证的对青春与生命的阶级性压迫让人至为震撼。

结 语

世纪末摆荡于后殖民/后革命语境中的香港艺术家们，他们各自以其独特的叙述位置和叙述方式呈现他们对香港的思考。就本文所分析的三位导演的叙事而言，对空间的关注是她们的共通的影像话语策略，这体现在两个方面：首先是出于对空间作为记录权力意识形态争辩痕迹的场所的觉知，因而在电影中多有对香港这座城市凝定地景的再现，以镜头记录历史。空间感的另一向度则是以空间离散的叙事架构建立开阔的时空情境，容纳对身份定位的辩证思考。《去日苦多》中许鞍华曾被问及九七后会不会移民海外，她答说：会留在香港，原因是“我很好奇香港会发生什么事……你不愿意离开，你觉得最后关头它会变成什么样，至少你可以看得见的，你也不想离开”。回首看看三位导演在九七前后的电影，她们不管是出走还是留下，也不管个人气质与关注重心有何差异，“城与人”始终是一个重要的主题，归根结底，“我们生命、时代与历史的融蚀均在其中(空间)发生”^①。

(作者单位：南京大学文学院台港暨海外华文文学专业博士研究生)

^① [法]米歇尔·福柯：《不同空间的正文与上下文(脉络)》，陈志梧译，《空间的文化形式与社会理论读本》，第402页，台北明文书局1999年版。

清丽而越轨的笔致^①

——论新世纪以来中国电影女性导演的女性意识表达

宋家玲 刘 硕

在倡导男女平等的前提下,由于男性与女性在生理及体能方面的不同,有些职业仍然会在性别的选择上有所偏爱和侧重,“导演”便是其中之一。在世界范围内,虽然女性导演并非屈指可数,但是与男性导演的数量相比依旧属于“少数派”。不过,女导演们却以毫不逊色的创作赢得了人们的关注。不同时期不同地域的女导演们创作出了或风格凌厉或情感细腻且有着鲜明性别特征的作品,丰富了多姿多彩的电影世界。在我国,女性导演和她们的作品是中国电影成长道路上不可忽视的重要部分。从新中国建立后走上影坛的第一批女导演王苹、董克娜到七十至九十年代相继出现并构成中国电影核心力量的王好为、张暖忻、李少红、彭小莲、胡玫、宁瀛等,她们以女性作者的身份在银幕上大胆地书写生活、表达自我,她们的作品既带有明显的时代印记又具有鲜明的个人特征,这样一个集阴柔与刚强于一体的创作群体引起了人们的格外重视。进入新世纪,当这些曾经意气风发的女性们或逐渐淡出影坛或继续创

^① 鲁迅论萧红作品《生死场》的语句。

作和探索的时候,新一代的女性导演开始渐渐浮出地表,初露头角。徐静蕾(《我和爸爸》、《一个陌生女人的来信》、《梦想照进现实》)、李玉(《红颜》、《苹果》)、李虹(《黑白》、《诅咒》)、小江(《电影往事》、《pk.com.cn》)、马俪文(《世界上最疼我的那个人去了》、《我们俩》、《我叫刘跃进》)、尹丽川(《公园》)、王分(《箱子》)……这些美丽的名字和面孔可能还不为广大观众所熟悉(徐静蕾除外),但是她们的作品已经引来了国内和国际同行的极大关注。对女性主义研究颇有建树的学者戴锦华先生曾在其文章中对上一世纪的女性导演有过这样的描述:“和当代女作家不同,在绝大多数女导演的作品中,创作主体的性别身份甚至绝少呈现为影片的风格(所谓‘女性清丽、越轨的笔致’)成因之一。”^①“清丽”、“越轨”曾经是鲁迅先生评价女作家萧红的小说《生死场》的词语,后来被人们引为经典用来形容女性作者的作品所独有的风格和气质。如果我们以这两个古老而又时尚的词语为标尺来评判新世纪以来女性导演的创作风格的话,我们会发现:虽然她们未如前辈般成为一个明显的代际群体,她们的名字也因其作品的数量有限而未如前辈般响亮、抢眼,但是她们在书写生活、表达自我上却有着不逊于前辈的敏锐和大胆。基于对这些青年女导演及其创作的关注,笔者撰写此文,以期通过她们与前辈女性导演创作的简要比较,分析其电影作品中女性意识表达的特性。

一、语境:理论背景与时代特征

对女性导演的研究必然涉及对其女性意识的思考,而女性意识则是通过作品本身呈现出来的。女性意识的概念来自女性主义电影理论,这一理论寓于西方女权主义运动的社会背景之中,当女权主义在很短的时间内“从具体的政治运动转向整

^① 戴锦华:《不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性电影》,《当代电影理论文选》,第133页,北京广播学院出版社2000年版。

体的文化批判”^①以后,女性主义电影批评便成为其中一个重要的声音。这一声音无疑给经历了长期信息隔绝后正在如饥似渴地汲取现代电影理论的中国电影学术界注入了新鲜有力的能量。但是“与充满思辨色彩的西方女权理论相比,中国的女性研究可以说尚未真正展开。这里既没有发生过女权意义上的社会运动,也不具备起码的理论形态。中国的女性研究往往表现为对女性创作或女性形象的艺术阐释……”^②,这种“对女性创作或女性形象的艺术阐释”便包含了对女性导演女性意识的思考和判断。对于“女性意识”有学者曾做过这样的解释:“一是指影片编导或影片文本中应蕴含、具有和体现出女性独立自主、自强自重的精神气质和男女平等、互敬互补的平权意识。二是指影片编导和影片文本不把女性形象作为男性的被动观赏对象,而是力求刻画和呈现女性自我的命运遭遇、价值观念和心理特征的形象塑造仪式。”^③女导演黄蜀芹对此的看法是,“女性意识一定要是女性的自我要求、自我认识、自我开发,这个女主角应该是主动的,是一种主动的行为”^④。在笔者看来,“女性意识”应该表现为女性导演在创作中特有的、只有女性才会拥有的立场、观点和处理手法,不管影片表现的主体是不是女性,我们都可以从中看到女性导演独有的创作方式和细腻情感。

认定新世纪女性导演创作风格之新锐、女性意识之强烈是基于对其作品的深刻读解,并以先前女导演的作品为参照系而得出的结论。不过,这一比较显然不能仅停留在对女性创作或女性形象本身,须结合女性导演们所处的社会背景和文化氛围

① 远婴:《女权主义与中国女性电影》,《当代电影理论文选》,第111页,北京广播学院出版社2000版。

② 远婴:《女权主义与中国女性电影》,《当代电影理论文选》,第113页,北京广播学院出版社2000版。

③ 李显杰、修偶:《论电影叙事中的女性叙述人与女性意识》,《当代电影》1994年第6期。

④ 孟晓芸:《女导演应该有女性意识》,银海网, http://www.filmsea.com.cn/celebrity_review/200112071202.htm。

来看待。

社会环境一定会为文艺创作打上时代的烙印,电影尤甚。所以,我们对新世纪女性导演的研究必然要在一定的时代背景下展开,离开了这个背景,所有的比较和归纳都是没有说服力的。

对大陆女导演的研究大多会以新中国第一位女导演王苹作为研究的起点。这位因执导了《柳堡的故事》、《永不消逝的电波》、《槐树庄》、《霓虹灯下的哨兵》等经典影片而永载中国电影史册的伟大女导演在很多学者的眼中并不算是具有女性意识的作者,原因在于:“她对于所谓‘女性题材’——除却它可以成为一种社会变迁的政治寓言——没有任何特定的关注,而所谓女性表达或性别立场则无疑是一种遥不可及的虚妄。似乎是对男性创作者作品中的女英雄形象的一个准确对位:就电影的制作与电影的表达而言,她是一个成功地、不曾被识破的、被指认的‘花木兰’”^①。因此,“王苹的意义似乎更多地在于她作为一个女人在电影业中扮演了举足轻重的角色,而不体现于个人艺术创造中的自我意识”^②。对此,笔者不以为然。作为一个进步的文艺工作者,王苹具有与生俱来的文艺素养,并因文艺而亲历了革命,在战斗中成长、成熟,因此,当她有机会通过电影来表现生活、表达自己的情怀的时候,便以真诚的态度拍出那些经典的作品。导演准确地将当时社会背景下人们的思想状态、言行举止表现出来,没有任何人为地拔高和夸大,让人觉得真实、可信。以她最成功的作品之一——《柳堡的故事》举例来说,这部影片是“当时部队里拍的第一部‘青春戏’,拍一个淡淡的爱情故事戏”,王苹导演和编剧一起修改剧本、分镜头,编剧之一的黄宗江曾对王苹的女儿宋昭回忆说,“像她这样的

① 戴锦华:《雾中风景——中国电影文化 1978—1998》,第 150 页,北京大学出版社 1998 年版。

② 远雯:《女权主义与中国女性电影》,《当代电影理论文选》,第 118 页,北京广播学院出版社 2000 版。

导演太少了！你妈妈提出，我们拍电影要以人为本，特别要写人性。在那个年代，敢于提出‘以人为本’这个口号的人也不多呀。她处理戏特别注意细节，眉眼之间，眉目传情”^①。宋昭也在回忆母亲的书中说“这部影片拍得相当温情。妈妈本人就是一个感情丰富的人，从她的作品中就看得出来，她把战士谈恋爱处理得非常自然、真实、朴实，毫不矫揉造作”^②。由此可见，王苹导演将女性特有的细腻情感融入作品之中，这也是她的影片屡屡成为经典的重要原因之一。我们可以说，王苹导演当然要受到所处时代主流意识形态的影响，但她显然不是其传声筒，她并非将自己伪装成军中“花木兰”，而是真实地呈现作为那个时代里一个女人或者说女军人的本色——就像那个时代的女人一样，充满翻身解放作主人、与男人平等的自豪感，同时又不失女性阴柔可爱、富有情感的本色。她通过电影中的角色，尽可能地体现出个人艺术创造中的自我意识。

80年代以张暖忻、李少红、胡玫等人为代表的女导演相继崛起，这是被压抑已久、有着强烈表达愿望的一代人。于是中国影坛呈现出师生两代共同建构女性话语的繁荣图景。从七十年代末开始，将女性作为叙事主体来加以表现已经成为女性导演的一种自觉行为。在经历了大的社会动荡以后，女性导演们对人生、对自身的命运都有了新的思考。这种思考也影响到了她们的创作。“作为第四代的代表人物之一，张暖忻在其《沙鸥》中，将第四代的共同主题：关于历史的剥夺、关于丧失、关于‘一切都离我而去’，译写为一个女人——一个‘我爱荣誉甚于生命’的女人的生命故事”^③，而“第五代”的胡玫则在《女儿楼》中回溯政治运动中女性本我的丧失，充满了悲哀的意味。此间的女性电影繁多不再做过多的个案举例，但有一个共同的特点

① 宋昭：《妈妈的一生 王苹传》，第99页，中国电影出版社2006年版。

② 宋昭：《妈妈的一生 王苹传》，第99、100页，中国电影出版社2006年版。

③ 戴锦华：《雾中风景——中国电影文化1978—1998》，第160页，北京大学出版社1998年版。

是：这些带有女性意识的影片大多带有悲剧的色彩，女性处于一种迷失或需要拯救的状态，而影片的结尾则基本是两种方向：一为编导也未能给予她们光明或明确的答案；一为女性获得拯救或是回归，而拯救他们的一定是占据强势地位的男性。这不得不说是一种遗憾，一种发现问题却无力解决问题的遗憾。不仅如此，还有学者进一步论述说：“这些女导演拍摄的、有着‘自觉的’‘女性意识’的、以女人为主人公的影片中，不仅大都与经典电影的叙事模式一般无二，而且电影叙事人的性别视点、立场含糊、混乱；这些关于女性的影片中，女人似乎愈加为‘不可见’的雾障或谜团，成为混乱、杂糅的话语场；在女性表象出演的地方，制作者试图表达的某种关于女性的真实似乎更深地消隐在不可知、不可解的矛盾表述之中。”^①这或许仍需从时代的局限中寻找原因。首先，女性导演在当时的社会环境中对很多问题的反思未见得透彻清晰，剧中人的迷惑正是她们在生活中的自我感受，面对未来的人生走向她们也感到茫然和束手无策，因此对剧中人的结局的选择只是她们的想象或是美好的愿望。其次，在经历了一次长达十年的文化浩劫之后，人们对话语的表达变得谨慎而多虑，那些真实的想法和感受也许是被隐藏的。

与前辈不同的是，新世纪的女性导演生存在一个多元化的文化背景之中，现代语境使她们拥有了充分自由表达自我的权利和空间。她们可以将思想的触角伸向任何一个时代和地方，她们可以大胆地表现那些近乎边缘的人物与情感。尽管她们不像前辈那样经历了大的社会波折，缺少痛定思痛后的历史厚重感、社会责任感，但是她们的最重要的成长阶段恰是处在社会转型期之中，社会在悄悄地发生变化，她们的身体、心理、思想也在不知不觉中变化，这种同步变化虽于无形之中，但生性敏感、敏锐、善于思考的她们却从中收获了自己的感受和认知。因此当她们有机会表达自己的时候，多年来对生活 and 女性命运

① 戴锦华：《不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性电影》，《当代电影理论文选》，第135页，北京广播学院出版社2000年版。

的思考必然会通过经过镜头跃然银幕之上。何况此时电影的创作环境和运作机制也较之从前容易灵活了很多。因此在一个相对宽松自由的语境下,女导演可以充分地表达自己,其作品中呈现的女性意识也更为鲜明甚至激进。

二、观看:从“拒绝”到“策略”

女性主义电影批评的目的“在于瓦解电影业中对女性创造的压制和银幕上对女性形象的剥夺”^①。英国电影理论家劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)借助了拉康关于看(look)、凝视(gaze)作为欲望器官的眼睛的论述,指出了主流商业电影中的男人/女人、看/被看、主动/被动、主体/客体的一系列二项对立间的叙述与影像序列。女性在电影中成为男性观看的对象,成为一种景观,由此为观众提供了视觉愉悦。穆尔维用“视淫”(scopophilic)和“认同”(identification)这两种在与电影产生联系之前就普遍存在于社会之中的基本心理机制解释了这种主体从客体那里获得的视觉快感。

西方电影理论是在上世纪70年代末进入中国的,此前,不仅学术界从未用上述的理论话语对电影中的女性形象、女性意识做过分析,对于电影制作者来说恐怕也尚未有意识地、自觉地去注意“观看”的问题。“十七年”的电影中,男女之间的感情主要表现为父女情、兄妹情以及同志间的友情,作为性意识表现的“爱情”是绝少出现的,那时候只有“革命爱情”的提法,比如在《五朵金花》、《柳堡的故事》、《白毛女》、《小二黑结婚》中。影片中的婚姻情节也旨在表现婚姻自主,妇女解放等与国家政策密切相关的主题,而对爱情本身的剖析是极少涉及的。因此,当学术界用女性主义电影理论对“十七年”电影进行分析时,有学者谈到:“在由1949—1959年、从无到有、逐渐完善的革

^① 远雯:《女权主义与中国女性电影》,《当代电影理论文选》,第112页,北京广播学院出版社2000版。

命经典电影形态中,逐渐消失了的,不仅是男性欲望视域中的女性形象;而且在特定的主流意识形态话语及一套严密的电影的政治修辞学中,逐渐从电影的镜头语言中消失了欲望的目光”^①。

分属于中国电影“第四代”、“第五代”的女导演很大一部分人毕业于北京电影学院,这些学贯中西、倡导“电影语言现代化”的女导演们对“女性意识”有着明确的认识和鲜明的态度,这一点从她们的影片中便可窥见一斑。她们塑造的女性形象性情坚强、人格独立,委曲求全、忍辱负重,但决不妥协、退让,她们要做命运的主宰,而绝不依附于男人、寄生于社会。某种程度上,这些形象可以看作是“十七年”电影所塑造的“男女平等”倡导下的“新女性”形象的延续。总之,女导演们力图通过影片叙事树立女性的主体地位,表现她们的隐忍、坚强和伟大。这样的女性形象绝对不会成为男人“观看”的对象,只会让男人尊敬、钦佩甚至自愧弗如。

与前辈不同的是,新世纪的女导演们所塑造的女性形象姿态各异,甚至不排除在影片中刻画一些底层、弱小、甚至受损害的女性。这些女性形象因其社会位置的低下而处于一种被居高临下观看的境地。在徐静蕾的《一个陌生女人的来信》中作为叙事主体的“我”始终爱着一个男人,一个风流成性的作家,而他却不知道我对他的爱。“我”的身份开始只是学生,在与作家的“一夜情”之后有了他的孩子,而他却消失得无影无踪。为了生存后来“我”成了一个交际花,生活上依附于一个年轻的军官。这样的边缘化的形象显然是被双重“观看”的对象。首先,在片中作为交际花显然是男人眼中的花瓶和玩物;其次,这样一个被爱所困的女性形象同样满足男性观众的现实心理需要,因此说她是被银幕内外的男人共同观看的对象一点儿也不为过。在李玉的《红颜》中,主人公小云在少女时意外怀孕,从那一刻起便成为男人指点耻笑甚至轻薄的对象,在她以后的生活

^① 戴锦华:《不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性电影》,《当代电影理论文选》,第128页,北京广播学院出版社2000年版。

中也再没得到过真正的爱情，那些亲近她的男人都是为了满足肉体的欲望而绝无感情可言。她与一个十岁的小男孩有着近乎暧昧的感情，这份感情是她生活中的亮色和寄托，而当她得知这个孩子正是她10年前就被告知已死亡的孩子时，所有的希望旋即破灭，她能做的也只有离开。在这部影片中，小云更是一个典型的被“观看”的对象。首先，小云是一名戏曲演员，要被观众观看，这一身份实际上已经成为了被观看的能指。当小云站在舞台上被人观看，并且台下低俗的观众起哄让她改唱流行歌曲时，她无奈地身着戏装扮相改唱那些男人爱听的《恰似你的温柔》，这便形成了一种侮辱性的观看——一群男人在观看一个出洋相的女人！当小云在露天演出时，她的情人的妻子带领家人找上门来，小云在舞台上被当众殴打凌辱，而台下的观众充当着真正的看客，面对这样一出难得的好戏，他们看得津津有味又无动于衷。其次，小云的未婚先孕众人皆知，这对一个女孩来说是最大的耻辱，因此她无论走到哪里都会有人侧目、指戳，甚至挑逗，那种被羞辱感觉仿佛裸身游街一般。最后，这样一个被损害的女性形象同样是引起男性观众兴趣的，这是最后一个层面的观看。由此我们可以看出，与前辈女导演的拒绝观看相反的是，年轻的女导演们采取主动观看的形式。在黄蜀芹的《人·鬼·情》中秋芸同样是个戏曲演员，但是她在舞台上扮演的恰恰是男性角色，这种观看在一种性别的置换中消解了，形成了对“观看”的拒绝。而李玉的《红颜》则不同，作者将“观看”作为了一种叙事策略与修辞功能。

值得提出的是，新一代女性导演也不避讳在影片中涉及情爱的场面，丰富了可供“观看”的信息，这也是她们创作观念的前卫大胆、无所禁忌之处。在《一个陌生女人的来信》、《红颜》和《苹果》中都有相关场面的出现，《来信》处理得唯美，《红颜》处理得简短，两者的共同特点是点到为止，虚化处理。在这两部影片中导演并非刻意以此场面为噱头和卖点，而是将它们作为必要的叙事环节。而在《苹果》中，导演对性爱场面的表现则

非常大胆和勇敢,当然这也是使影片被禁的原因之一,不过某种程度上说,这也可看作是导演女性意识的一种呈现方式,起码是一种创作勇气。说到这里笔者想到一位欧洲女导演凯瑟琳·布蕾亚(Catherine Breillat),她在影片中让女人自己的身体和欲望说话,将对性的思考提升到哲学的高度。她的电影关注女性对自己的性生活的理解,呈现各个年龄段的女性对这个问题的思考。她的影片总是充满情欲色彩,《罗曼史》便是最具代表性的,她也因此饱受争议,甚至非议,不过她把性作为窥视女性心灵和意识的一个出口,这在电影史上是极为少见的。

或许我们可以说,新一代导演在创作上已经逐渐摆脱了世俗观念的禁忌和限制,她们在尊重同性的前提下,将女性内在的东西越来越真实地展现出来,不怕别人的观看。这种对女性意识的大胆表现不得不说是女性导演在创作上的进步。

在笔者看来新一代青年女导演直面“观看”并非女性意识的倒退,而是将“观看”作为一种“策略”。仔细阅读文本我们会发现其实作者是在将“观看”作为一种隐形的武器,作者无意对男性发出谴责和声讨,而是一种怜悯和嘲笑,这正是这一武器的巨大杀伤力。在《一个陌生女人的来信》中“我”在临终之前将自己的暗恋故事以书信的形式向“我”的爱人娓娓道来,尽管“我”不是在抱怨,但是男作家的心情是复杂的、难以用语言来描述的。这一点从影片的最后一个长镜头便可体会到:漆黑悠长的院落里,镜头模拟男作家的视线缓缓推近,对面的窗户中女孩少女时期的清秀面庞愈渐清晰。导演用这样一个镜头结尾很明确地表达了自己对这个爱情故事的态度。徐静蕾曾在无数次的访问中表达了自己在10年前后阅读原小说的不同感受,她说“曾经觉得这是一个痴心女子负心汉的故事,而今再次看这个故事觉得其实这个女人是非常幸福的,因为她的爱情是独立完整的,而那个男人其实才是可怜的”^①。在李玉的《红颜》

① 摘自《〈一个陌生女人的来信〉导演阐述》,载新浪网。

中我们会发现男人同样是被鄙视和嘲笑的。一个有趣的现象是,故事中的三个女性(小云、妈妈、小云男友的姐姐)都生活在没有男人的世界里,或者说她们曾经都有过男人,但是他们很快就消失了。故事中被表现的几个男人不是登徒子就是胆小鬼,她们对女人不能保护反而损害,反倒是女人敢于承担和面对一切,活得独立而坚强。

说到这里我们会发现,新一代的女性导演以“观看”作为一种表达观点的策略,这不仅是她们大胆、独特的地方,更是她们智慧、敏锐的表现,她们以自身的柔弱衬托男人的软弱,以自身的完整反观男人的缺憾。

三、作者:自我意识的多元表达

新世纪以来,女性导演在创作上一个显著的特点是:她们不仅是作品的导演,大多情况下还亲自担任编剧或者原著改编,直接参与到编剧工作当中。例如,徐静蕾、马俪文、尹丽川、小江等人。这种创作现象,一方面得益于当前电影灵活的表达方式,另一方面也是更为重要的,它使导演的自我意识得到最直接的体现。

当代青年导演在创作之初编导的影片大多会带有某些半自传的色彩,这些年轻的女导演们也不例外。生活中曾经熟悉的人和事都成为她们创作的绝佳素材。例如马俪文在《我们俩》中讲述的房东老太太与年轻女房客的故事就再现了作者自己曾经初到北京的生活情景;尹丽川在《公园》中将“女青年相亲”作为叙事的核心,作者虽从未说明灵感的来源,但是影片中对人物心理细腻的刻画、准确的把握自然与其对周围生活的敏锐观察不可分。有些作品是改编自小说,但这也建立在导演对作品有着强烈的情感共鸣的基础上。例如,马俪文的《世界上最疼我的那个人去了》就改编自作家张洁的同名小说,当她看到这篇小说的时候便觉得里面所描述的母女关系与自己的母

亲和外婆非常相似,并被其中的情感深深地打动,于是产生了将其改编为电影的愿望。徐静蕾的《一个陌生女人的来信》也是以同名小说为创作基础,同样也是故事中的情感引发了导演的创作动机。徐静蕾把自己十年后重读小说的感受融入其中,将故事搬演到上世纪三四十年代的北平,讲述了一个美丽而伤感的爱情故事。因此说,对编剧主动权的掌握使得女导演们可以从创作伊始便将自己想要表达的东西融入作品之中,使女性意识得以更为主动地、直接地呈现。

编导合一的创作方式使得青年女导演们更钟情于把握与自己生活贴近的内容,表达自己熟悉的情感。对于相似的题材和人物形象她们有着不同的处理方式。举例来说,母亲的形象始终是女性导演们比较钟爱表现的形象之一。母亲的伟大坚强、忍辱负重是几代女导演不谋而合的共识。尽管同是把母亲作为最神圣的形象,新一代的女导演则把对母亲的赞颂变换了新的角度。青年导演马俪文在处女作《世界上最疼我的那个人去了》中描述了一个女作家和自己重病的母亲的感情故事,“这部影片所要表达的思想,它的现实意义,就在于通过女作家对自己八十多岁的老母亲终离世界前后的经历,揭示了日常生活中的一种现象——忙忙碌碌中我们为母亲做过些什么?我们所做的是母亲所想的吗?我们心里真的还有一块空间给母亲吗?我们所做的一切是她所能接受的吗?”^①当母亲去世以后,女作家陷入对自己深深的自责之中,作者通过这样一个故事,表现了一个关于孝顺和理解的主题。对于这一主题也有女导演从父女关系的角度入手,表现了只有女性才有体会的父女之间的微妙感情,比如徐静蕾的《我和爸爸》、尹丽川的《公园》。徐静蕾受作家尹慧的《晚风中的共和主义》中母女故事的启发,编写了《我和爸爸》,讲述了一对比较另类的父女的生活点滴。在尹丽川的《公园》中,作者讨论了一个时下青年男女最关心的

^① 张会军主编,《银幕追求——与中国当代电影导演对话(二)》,第2页,中国电影出版社2006年版。

“相亲”话题,故事从一位父亲因担心女儿变成“圣女”(剩女)而在公园里替女儿相亲开始,带出了一连串的搞笑经历。然而貌似闹剧的相亲历险,其中却暗含几许辛酸。父辈为儿女担忧却不被理解,儿女想证明自己却得不到认同。这也从某些层面探讨了中国家庭传统的沟通方式。有趣的是,这两部影片都是关于女儿和单身父亲的故事,《我和爸爸》的后半部分,即从女儿打算结婚开始,父女关系的描写非常精彩。《公园》则通篇都围绕着女儿的婚事。两代人的隔膜在观影者的眼中清晰可见,女性独有的敏锐观察和细腻情感清晰可见。

女性是否拥有话语权同样是衡量女性作品中女性意识的标尺。在“十七年”电影时期,女性角色在工农兵文艺政策指导下的主流影片中还处在配角的位置,根本不具备掌握话语的权利。80年代开始,随着女性成为叙事主体而具有了说话的主动权,并且在此时导演经常以女主角的自陈作为影片的叙事方式。就叙事而言,当本文选定了一个女性叙述人时,它就表明了一种叙述态度,一种让女性说话或写作的立场。女性的声音作为影片的结构者和推动者也表明了女性的主体地位和叙述能力。这种采用女性第一人称进行叙事的方式为张扬女性意识提供了有力的通道。这种第一人称叙述的方式一直受到作者的青睐,当下的很多作品依然采用了这种形式,让女主人公成为导演自我意识的代言人,比如、马俪文的《世界上最疼我的那个人去了》、小江的《电影往事》、徐静蕾的《一个陌生女人的来信》。而《来信》这部影片在处理上更为巧妙的是作者借助了“来信”这一特殊的载体,将平面的文字转化为立体的声音,使声音的来源更为有据可循。

为了争得女性说话的权利,有些女导演甚至不满足于让女性仅仅作为第一叙事者,她们所幸让女性直接面对镜头去讲述自己、讲述女人的故事。女导演宁瀛的《无穷动》就是一部“女人在说话”的影片。影片中说话的四位女性只有一位是专业演员,其他的都是文化名人。影片讲述了洪晃扮演的妻子怀疑丈

夫与另外3个女人有染，便在大年初一将她们约在家中聊天。其中大胆涉及性话题和性观念，意识十分前卫。大量的对话/观点成为了影片的主要内容，影片想告诉大家在这些成功自信的外表下，是过去遗留下来的情感歉疚与内心深处无穷涌动的欲望体验。其实这种以让人物直接说话作为表现方式的影片，在国内很早就出现过。在西方女权运动的早期，在“个人即政治”的女权运动口号的影响下，导演们用直接电影的手法拍摄了大量的纪录片，在这些纪录片中女性直接对着镜头述说她们的生命体验和感受。在这个人人都想获得话语权的时代，女性导演以她们特有的思维和情感拥有了属于自己的表达方式和话语环境，真正以女性的身份和视点去拍摄女人的电影。从这一点来说的确是创作的进步。

四、身份：“我的性别是我的优势”

青年女导演李虹曾在接受采访的时候说：“为了不被男性化的话语方式所同化，我想我得时刻记住自己的性别，在这个‘男性职业’中保持和表达我的女性气质，因为我的性别是我的优势。”^①新一代女导演作为电影作者毫不掩藏自己的女性身份，甚至以此作为独特的“创作资本”。戴锦华教授曾在文章中写道：“女导演群，是一种特定的花木兰式的社会角色，是一些成功地装扮为男人的女人；似乎她们愈深地隐藏起自己的性别特征与性别立场，她们就愈加出色与成功。相反，‘暴露’了自己的性别身份，或选取了某些特定题材、表述某种特定的性别立场的女导演，则是等而下之者，自甘‘二、三流’的角色。于是，大部分女导演在其影片中选择并处理的，是‘重大’的社会、政治与历史题材；几乎无一例外的，当代女导演是主流电影或艺术电

① 卜乙《文汇报》，2000年5月29日。

影的制作者,而不是边缘的、或反电影尝试者与挑战者。”^①对此,笔者并不认同。第一批女导演王苹、董克娜等人她们在创作题材和内容上恐怕没有太多的选择权,这还要归因于特定时代,而她们在表现手法上已经很明显地流露出女性的特征,前面举例的《柳堡的故事》就很说明问题。在她们之后的女导演尤其是学院派的女导演,她们比较倾向艺术电影的表现方式,把自己感兴趣、想表达的思想注入到影片当中,比如张暖忻的《沙鸥》、李少红的《红粉》、《红西服》、宁瀛的《夏日暖洋洋》、刘苗苗的《家丑》等。因此我们不能说“她们愈深地隐藏起自己的性别特征与性别立场,她们就愈加出色与成功”,她们的成功绝不是因为隐藏身份,恰恰是因为融入了女性特有的思考和表达。对于女性身份她们从未隐藏,充其量是没有主动彰显。

与前辈不同的是,新一代的女导演将自己的女性身份作为一种标志甚至是优势。她们将自己的生命体验融入创作之中,以女性的细腻敏感来表现女人的丰富世界。新一代的女性导演不只将视线投向女性本身,她们同样喜欢尝试其他类型和风格的影片的创作。比方说,李玉的《红颜》原剧本名为《坝上街》,写的就是一个犯了强奸罪的男人的故事;李虹拍摄了像《黑白》、《诅咒》这样带有惊悚、恐怖色彩的商业影片;徐静蕾曾经有过要拍一部战争片的打算,她的《梦想照进现实》则极具实验探索风格;立志做商业片导演的小江拍摄了青春时尚、动感十足的《pk.com.cn》;初露头角的王分的处女作《箱子》便是一部充满悬疑色彩的小制作悬疑片;而擅长文艺片的马俪文也一改风格拍摄了《我叫刘跃进》以及暂无进展的《桃花运》。新世纪女性导演涉猎更多的题材和类型并不是为了隐藏自己的身份,也无意与男性导演一争高下,她们只是在一个平等的创作环境中,以平和的心态尽情表达自己的愿望和想法,并将自己的性别优势融入到创作之中,与男性导演共同建筑一个绚丽多

^① 戴锦华:《雾中风景——中国电影文化1978—1998》,第150页,北京大学出版社1998年版。

彩的影像世界。事实上,在风格形式各异的影片中我们仍可窥见女性导演自我意识的表达,比如王分的《箱子》借助了悬疑、凶杀甚至偷情等商业元素探讨了一个有关情感与信任的问题,而马儒文的《我叫刘跃进》尽管是一部以男人为主体的商业片,但是导演对影片中两位女性形象的塑造仍然很花心思、富有特色,无论是她们在叙事中承担的对男人主动性的作用,还是选定秦海璐、陈瑾两位实力派女演员来扮演,都证明了导演对女性角色的看重。

在新世纪性别已经再不是女导演的负担,她们不需要花心思去掩饰或者抗衡,只需自由、自信地去创作。导演徐静蕾的话或许可以作为佐证,她对媒体坦言:“中国现在是男女平等,而不是以前的男尊女卑,女性做事情反而比男性更容易些。我觉得没有压力。”^①其实女性导演的称谓已经不仅不再是负担,反而已经成为一种可以“利用”的“价值”,一种可以用于“宣传”的“策略”。比方说“《云南影响》新电影系列”就打出了“十位新锐女导演拍摄十部影片”的口号。至于为何选择十位女性作为导演,除却如影片制片人罗拉所说的“她们有着大导演们已经逐渐消减的锐气,而女性又是最有想象力、创造力的”外,恐怕这里也包含着“商业卖点”的元素吧。如此看来人们对女性导演的关注已经逐渐从女性作品本身发展到她们的社会地位和内在价值上来。这种关注的变化对女导演的创作来说或许是有利的。事实证明,这一始于3年前的项目,目前已经完成了部分作品,并获得了不错的成绩,这其中就包括我们前面提到的王分的《箱子》和尹丽川的《公园》,这两部影片分别获得第14、15届北京大学生电影节最佳处女作奖,《箱子》还获得了第十届上海国际电影节“最受大学生欢迎影片奖”。王分、尹丽川这两位曾经只有部分业内人士知道的女性电影作者也开始被更多的人熟悉、关注,这对她们的创作道路无疑会有很大的帮助。

^① 摘自《一个陌生女人的来信》导演语录,载 <http://www.rongshu.com>。

结语：期望女导演们更美丽

新世纪，女导演们以一个崭新亮丽的姿态出现在男性同行之中，她们未想与男性比肩，就已经令男性刮目相看。她们的创作因时代的发展、文化的多元而变得灵活宽泛，她们的表达因没有了过多的限制和束缚而真实动听。曾经震天撼地的“我要为他成家立业、生儿育女”的呐喊宣誓在今天看来已经有些苍白无力，甚至可笑，今天女导演们已经大胆镇静地发出了“我爱你，与你无关”的爱情宣言。尽管有人对“女导演”、“美女导演”的称呼嗤之以鼻，甚至认为这是对女性歧视的一种表现，但在笔者看来，倒不如笑而纳之，毕竟，女性导演美丽着电影的世界，而电影也让她们有着别样的美丽。在这样一个“消费美丽”^①的时代，女导演不再隐藏自己的性别身份，并且以自己的身份为骄傲，她们享受着“美女导演”的称呼，从容地去书写那“清丽而越轨的笔致”，美丽着自己，美丽着银幕。

（作者单位：中国传媒大学）

^① 中国人民大学金元浦教授提出的美学现象，原文题为《消费美丽：我们时代的一个文化症候》，载文化研究网。

论李玉三部影片中性话语的 性别政治意义

杨 慧

李玉的电影似乎在谈性,观众对此很敏感;很多人关心,李玉的作品为什么对性感兴趣。本文围绕这个问题,对李玉截至目前出品的三部主要电影作品《今年夏天》(2001)、《红颜》(2005)和《苹果》(2007)中透露出来的相关信息进行读解,认为性(Sex)在李玉的作品中是一个表象,但更是一个饱含女性政治意味的表意话语核心。

福科指出,“在西方,从6世纪以来,性不仅被压抑,也被不断地激活,不断地被生产和繁殖出来。这正是各种权力关系在性经验的机制中运作的结果,它是一种压抑与解放的权力机制的表现”^①。自福科以来,人类谈论性的方式和活动是政治行为这一命题已被公认。继而人们发现:“性领域有其自身内在的政治、不公正性和诸种压迫方式。与人类行为的其它方面相同,性的具体结构形式在任何既定时空之下都是人类行为的产物。它们充斥着既是蓄意又是偶然的利益冲突和政治操纵。

^① [法]米歇尔·福柯:《主体解释学——法兰西学院讲演系列1981—1982》,余碧平译,第4页,上海人民出版社2005年版。

在此意义上讲,性总是政治性的”^①。而当代西方女性主义对性(Sex)的发现和讨论,也正是基于上述意义的一种政治行为,它揭露出社会性别关系中,性(Sex)活动是被父权赋予的性别歧视和压抑的政治机制^②;目的是争取妇女从性到性别的解放。所以,在当今女性书写中,对性这个敏感领域采取什么态度,已是一个女性性别主体意识的辨认标志。

大陆青年女性导演李玉的这三部主要作品,无一不是以女性为主人公,并以女性生活为题材的。并且她的热点是,这三部影片都突出而集中地围绕性这个话题。从女性主义视角考察李玉的作品,我们发现,在中国当代电影范围内,李玉的思考具有一种对中国社会性别关系的母题的讨论意义:一方面,她讲述的都是围绕着性(Sex),在人物之间发生的事件和导致的命运。从生理的性(Sex)出发,顺藤摸瓜,进一步深化到对中国社会和文化中的性别(Gender)的观察思考,着力揭示了在男女两性间,由生理及权力,由性到性别的文化和权力语境;另一方面,更主要是从女性主义的视角出发,描述了当代中国几代女性,作为社会文化性别的载体,在“文革”以及改革以来的政治、经济、文化背景中的存在现状。尤其是,李玉对上述问题的观察,没有只停留在当代的横向现实中,她在关注当下时代表象的同时,一直敏锐地越过时间之隔,去透视我国传统性别观念的陈旧文化积淀,在突出地揭示出性(Sex)的根本意义是一种压迫机制和形式的同时,一定程度上,又流露出对性别问题的现实和历史的深入思考,从而探索着一种由性(Sex)到女性当下存在现实,再到对中国性别文化传统,三层递进的剖析和批判。

① 转引自[英]塔姆辛·斯巴各(Tamsin Spargo):《福克与酷儿理论》,赵玉兰翻译,第30页,北京大学出版社2005年版。

② 参见[美]凯特·米利特:《性政治》,宋文伟译,第83—86页,江苏人民出版社2000年版。另外,女性主义对性的认识和态度经过了几个阶段:从19世纪的性纯洁和拒绝同性恋到20世纪八九十年代接受性和享受性欢娱。但其中揭示性作为性别压迫的工具则是其基本政治立场。参见李银河著《性的问题·福科与性》,第85—86页,文化艺术出版社2003年版。

为此,李玉的这几部作品在影像、视听语汇上做出了相应的努力。可以说,李玉的作品在美学和艺术层面,是新生代中国女性导演中较自觉、有探索的女性“弑父宣言”。本文将把李玉作品中的女性政治美学和视听艺术层面的摸索结合展开做些分析。

一、女性身体的文化悲剧——性侵害的对象

笔者两次与李玉交谈,问及她关注性这个话题的初衷时,她都提到,她本人作为少女,涉世之初,首先听到的教导,即是女性对来自男人的性侵害的防范。男人女人,两种不同的性别,一切天然而成,为什么会有男人对女人的性危险论?今天看来,当初这个问题,不是简单地引发了一个初涉人世女孩子的好奇心,实际是启开了李玉对男女两性关系最基本层面的观察和思考。于是,我们看到在她的作品里——如果说,李玉是谈性的话——,她正是从那些各式各样对女性身体的性侵害开始讲述的。

她的第一部长片《今年夏天》中,性侵害的话题虽不显山见水,实际却是突兀而充满重量的话语。那就是,与那两个女人淡淡而温馨的爱情故事并行的,一个决非闲笔设置的第三个女孩子吴君君的悲烈命运;一桩在叙述中似乎无声无息,却散发着人间恶臭与血腥,令人触目惊心的悲惨命运;吴君君自幼被生父长期奸污,遭受了女性身体被男性侵害中身心的凌辱最难于启齿、最深重的一种。继之是专门讲述女性遭受性侵害的《红颜》。女主人公小云,少女时期,在那个宏大意识形态叙事强抑人欲的年代,却被一个潇洒的少年占有过身体,导致早孕生子;之后,时代沧桑巨变,小云却始终被一条无形的命运黑手缠绕勒索,那就是来自男人的性骚扰;因为被男人侵占过,所以,更可以被任何男人随意侵犯,从小店理发师,到有妇之夫,到企业老板;从剧场起哄的男性观众,到婚礼上借助闹洞房陋

俗“沾荤拈腥”的男性看客，都是小云身体的“天敌”。到了影片《苹果》，我们又看到，男人的性侵犯再度是女主人公命运的起点：小洗脚妹被男客户骚扰一波未平，大洗脚妹刘苹果，又被老板于不经意间“自然而然”地强暴，因为他一直就是个拈花惹草的色鬼；苹果和几个与其相关人物的命运由此展开来去，直到闹出一出啼笑皆非的人间悲剧。

美国女性主义学者凯特·米利特，在其名著《性政治》中，分析了大量男性文学作品中有关性经验场面的描述后指出：“交媾不可能发生在真空中。虽然它本身是一种生物的和肉体的行为，但是它深深根植于人类事物的大环境中，是文化所认可的各种各样的态度和价值的缩影。”^①而“男权制社会典型地将残酷的感情与性欲联系在一起，而且后者常常被等同于邪恶和权力……其规则是男人（‘男性角色’）为性施虐狂，女人（‘女性角色’）为牺牲品”^②。米利特意在说明，父权文化结构中，男性对女性的性行为本身就是男性欺辱女性、压迫女性的霸权文化行为之一。至于性侵犯，比如强奸，更是这种霸权的暴力形式，她指出：“强奸是敌对、仇恨和蔑视以及损害人格等欲望的爆发，这种形式是性别政治的绝佳例子。”^③关于男性对女性的不平等强权在性层面的观念和表现这两点，也是当代西方女性主义思潮对性行为在两性关系文化中意义的基本认识。在李玉的作品中，我们注意到，她怀着平等和自然人性意识的疑惑，对两性关系中“性侵害”现象的了解，并不是一种简单地停留生理层面的好奇，而是几乎一开始就捕捉到女性存在的那种隐藏在“天然女儿身”之中的悲剧性弱势处境以及绝对尴尬。她至少也揭露了上述已被女性主义自觉到的、男女性别不平等的两个层面：其一是，女性对于男性而言，只是作为哲学和历史的“他者”的存在价值；在她的影片中我们看到，在“温饱思淫欲”这个“人之常情”的文化掩盖下，男人一直是“天然”的淫欲主

① [美]凯特·米利特：《性政治》宋文伟译，第32页，江苏人民出版社2000年版。

②③ [美]凯特·米利特：《性政治》宋文伟译，第53页，江苏人民出版社2000年版。

体,女人则“天然”是淫欲对象。男人看女人的兴趣,是对其肉身的兴趣,而不是对其作为精神的人的兴趣。《今年夏天》中,虽然我们没有在具体影像中看到吴君君父亲凌辱女儿的蛛丝马迹,但是,这个糟蹋亲生骨肉的乱伦事实,却向我们道明了,男性淫欲的无所顾忌之强霸;《红颜》中小云的故事,突出的是女人因为身体而不幸;而小云和《苹果》中的苹果被男人随意玩弄的一幕幕遭遇,也一再证明女性在男性一般概念里的主要“价值亮点”。那里没有对女性人格和精神的尊重。其二,如果说,这是男性对女性的“合乎礼法的正常”接受的话,那么,当李玉把镜头聚焦到男性对女性的非礼、非法强暴式性侵害时,她更是在强调指出,女性在歧视中更被凌辱的文化和社会地位;而女性的身体和自然的性,正是被凌辱的契机。各部影片中那一桩桩性侵犯的事实,实质不过是父权文化结构中菲勒斯中心主义物化的极端形态之一。

因此,我们不能忽视和回避,李玉的选题是包含了浓郁的性别政治意识和自觉的。当她从性这个敏感的话题开始时,她捕捉到了女性遭受的性尴尬,及其生存和存在危机的最基本问题。

二、女性性别的社会文化悲剧——性别压抑的对象

说李玉在写性,其实,除了《苹果》外,李玉的影片中并没有大量直接的性影像描写。所以,可以说她写性,但意不在性(Sex),更不拘泥于性。我们注意到,导演的观察走出了生理的性层面,在向当事人面对的社会生存现实,乃至社会文化观念层面深化。

这层美学上的深入,主要表现在导演对女性作为性别存在的痛苦现状的观察。

李玉的初期作品《今年夏天》,描写两个年青女人温婉而毅然地坚持自己异端恋爱的过程。但是,影片没有把这种争取和

坚持的斗争,放在她们与异性恋正统及其偏见的冲突中,而是于平淡中悄然勾画她们固守自己同性情感世界的理由:影片巧妙地通过周围环境中潜隐的男性性骚扰,通过那些找老婆的男人口中对女性的“贤(厨房)、贵(厅堂)、荡(床上)妇”的人生画像和定位,通过以男性为生活中心的母亲形象的刻画,尤其通过吴君君被生父奸污的罪恶的介绍,显然表明,两个女人走到一起,与女性在和男性共处的世界里忍受的屈辱和苦闷不无关系,因为即使在21世纪的现代文明里,她们作为女性,依然不过是男人的性工具和具有使用价值的私人器具。

而《红颜》和《苹果》则是更具体痛彻地揭示出,女性作为社会性别,她们的具体生存,以及由此而来的形而上身份,都直接是被压迫者和被歧视者。

《红颜》中透过小云的命运,从 Sex 到 Gender 对男权的升级批判主要体现在,它揭示了时代变化中性别文化换汤未换药的现实。影片开端部分以“小桥湖水人家”和英模报告团慷慨激昂发言的女模范的段落组合,介绍了一个“平静”“正常”和“妇女解放”的生活环境,但是小云这个女人的生活,却正如影片序幕中她身陷水中的那个影像所喻示的,是一个“水深火热和胶滞苦闷”的困境。小云没有真正拥有“半边天”的权力,相反,她从情欲懵懂的年龄就开始独饮作为女性的苦酒,被镜头特写放大的小云那赤裸微鼓的腹部,不仅是情节叙事的需要,更是一个女性生理和心理痛苦经验的诉说,是社会投射在小云作为女人在生存中的压迫、焦虑和痛苦的象征。

后来“文革”的冷酷政治被时代唾弃了,但小云反而在人性解放的改革时代,经历了更多被男人逼迫的龌龊:她可以和有妇之夫恋爱了,但是从做爱到婚礼上当众摸胸的一幕,没有看到这个男人对她的情爱怜惜和人格尊重;那个企业老板,自己有对象,还垂涎小云的身体,因为她秀色可餐,更因为老板是社会公认的“优秀男人”,没有他“办不到的事”。影片告诉我们,小云的悲剧命运并不简单是因为她早年失身,更根本的原因

是,她面对的是男人这个对女人拥有强权的群体。因此,无论是80年代舆论对小云“不贞”身体的指责,还是90年代男人对她的肆意骚扰,归根结底是男权对女性的不平等霸权关系使然。

《苹果》中刘苹果的命运是小云悲剧的另一变种。影片开始,摄影机就用纪实风格,对改革后北京大富足和大自得的现代大都市面貌,做了符合时代节奏的掠影式勾勒,继而描写了林老板闲庭信步般在宽阔的长安街上奔车,之后,再将这一切和几个女人,特别是苹果的命运剪辑在一起,给人的提醒却是,北京之大是男性之大;林老板之潇洒是有钱有权男人之潇洒。此大、此潇洒之下,却挣扎着另一个性别那辗转煎熬和痉挛的微弱存在。

影片中,在这个男人为大的世界里,由美女明星范冰冰主演的刘苹果这个美貌的女子,却更加深切地遭受着女性的不幸。在家里,她是丈夫火辣情欲的对象;浴室里做爱的场面,影片大胆地突出了安坤身体的主动和赤裸,可以理解为,导演在以性别政治的视点,强化对男性欲望之贪婪的暴露;在洗脚房,苹果必须笑脸应对顾客的“性垂青”;而一次醉酒意外,她轻易就被林老强行非法身下享受。为了生存,她还不得不去央求伤害她的林老板不要解雇她。然而,这个女人的命运悲剧未止于此,她遭受的来自男权的真正践踏和歧视,是她有身孕后。这时,丈夫安坤和林老板之间展开了种种戏剧性角逐。结果在安坤的卑劣精心和林老板的无耻自信中,这桩强奸案,最终演绎成一出以苹果的精神和人格屈辱为代价的现代“典妻”^①剧。而刘苹果在多重意义上被证明不过是男人手中和身边的器物而

① 典妻:把自己的妻子当作器物一般出租给别的男人的陋俗,中国封建社会买卖婚姻的畸形表现之一。丈夫将其妻出典于他人为妻或妾,取得典价,待典期届满或依约生子后再照价回赎。最早出现于南宋,元、明、清三代均屡禁不止,直到民国时期某些偏远地区仍时有发生。其产生原因,除封建买卖婚姻视女方为权利客体即男方所有物外,系统治阶级的残酷剥削使劳动人民极端贫困而难以生存。出典者往往因贫极无奈出典其妻以求两活,承典者则大多因贫穷无力娶妻或有妻无子而借以生子立嗣。典妻现象解放后已绝迹。

已：她是林老板可以传宗接代的生育机器，是丈夫可以变相典出挣银子的工具，是男人之间权力角逐的交换砝码。影像和情节上，我们看到这一段的刘苹果像一个失去了判断力和情感的木偶，她懵懵懂懂，糊里糊涂，麻木不仁，是非不辨地任由两男人摆弄和争抢；情感随着他们而喜怒，生活随着他们而变化，完全失去了她自己最初那鲜活的生命质感。

至此，影片告诉观众，在21世纪的现代中国，很多女性身上还沿袭着封建旧时代的命运，让我们清晰地捕捉到一缕沉重并令人尴尬的女性的苦闷。

除了对女主人公扭曲和痛苦的生活真实，倾注了浓墨外，李玉还很精心地关注着主人公周围女性群体的一般存在状况。她的镜头常常掠过两类女性，意在透视出，她们基本是一群精神世界内化了父权的压迫歧视，没有主体意识，因此或者活得蒙昧，或者活得苦闷，或者还要成为父权欺压女性的帮手的女人。

首先，这个群体之一，是老一辈的“母亲们”。她们是《今年夏天》中，明处忙着嫁女儿，找老公，一心随着男人走的小群妈；是暗处包庇容忍丈夫奸污女儿的吴君君之母；她们也是《红颜》中把去世的丈夫当家长，当主心骨，当作生活的意义的小云母亲，以及那隐忍地苟且，不曾反抗的小勇的养母。

在小群的妈妈和小勇的养母这两个形象里，李玉还是淡淡地袒露她们对男人的不觉悟和无奈，那么在吴君君对其生母的讲述中，以及影片对小云母亲的描述中，我们就读到了一种哀其不幸，又怒其不争的视点，那是一种获得了女性自主意识，对自己群体的批判视点。三部影片里，这个视点在《红颜》中小云母亲身上用得明晰而具体。我们看到，如果说“文革”影响给小云的生活带来压力的话，实际上，这个压力主要是通过小云的母亲——这个女人队伍的一员来实施的；得知小云怀孕后，母亲在小云父亲的遗像前辱骂她，要求她给父亲的遗像认错一场戏，看似一场在类似家庭都会发生的合乎常理的事情，然而导

演的用意,显然是要透视母亲心灵里的蒙昧,那是一种被父权、男权长期愚弄后的价值意识。小云母亲紧接着找人送走小云的孩子,后来又想要回孩子,并直到最后和小云闹翻,影片一再告诉观众,小云母亲对父权的忠诚恰恰不仅让她,而且让她的女儿和后代都活得不幸。

其次,站在这群体中的还有那些扑上舞台,当众侮辱厮打小云的刘万金的女人们。那场戏里,镜头长时间地俯拍着躺在地上的小云那悲苦之极的无奈和麻木,从而影射女性群体中一代又一代这样的女性,父权的规训对她们的麻痹和愚昧,使她们自伤而不觉悟:她们用父权要求女性的标准虐待自己,并驯化甚至伤害自己的同类,而且这个至今还是父权语境下女性内部关系的主要现实。问题是,她们并没有因此活得有价值。影片中小云母亲的形象是抑郁,麻木,甚至歇斯底里的。最后,当她要求小云认领儿子时,她的理由是“除了他我什么都没有了”,一句看似朴素的道白,却是很多旧意识女性真实的人生总结。影片最后,母亲痛哭;一个特写镜头长时间对准站在幽暗狭小走廊末端的母亲那张因痛苦而扭曲的面孔。显然,这种痛苦不单是母亲对小云离家的不满,更是那些终生压抑自我,没有主体自主的女性们难以名状的人生孤独和苦闷。

再次,是小云和苹果身边的一群青年女性形象。一如“红颜”这个女性的代名词在汉语中唤起的文化联想,本身就是性别的歧视一样,这群女性其实是以各种形式和小云、苹果分担着她们相同或近似的命运。《红颜》中,如果小云通过自己的反抗,至少还证明她被凌辱是外来的压迫,而她那几个女友的谈话,却告诉我们,“卖身”竟是这群女青年默认为的“正常生活”;还有舞台上给小云伴舞的舞女们那粗俗得近乎赤裸的性感装束,也无一不泄露着她们对男性霸权的迎合和投靠。苹果的工友,小洗脚妹,从反抗到堕落,再到死亡,但是它提醒我们的问题却是,焉知现实中这个目下十分庞大的女性群体都有这层觉悟?

三、当代女性的弑父宣言——决绝和出走 作为反抗

在诉说和揭露父权霸权侵害的同时,李玉的三部影片的美学倾向,没有止于这种无力的申诉,正如吴君君杀父绝不是个简单的刑事犯罪情节一样,还在《今年夏天》里,编导思考的起点和深度,就指向了女性出路的问题。而综观三部影片的美学和艺术,就不难发现,它们奏响了一曲并不低沉的女性主义的“弑父宣言”曲。这主要表现在三部影片共同具有的两个方面,一是对男性世界的消极描写,他们大多以缺席、逃避和低级罪恶面目出现在影片中;二是安排了女主人公们最终的反抗和出走。

首先,《今年夏天》和《红颜》从情节看,几乎都是父亲缺席,甚至男性缺席的世界。前者是两个女人的同性恋,外加女儿和母亲的关系,除了那几个找对象时匆匆出现的男性过客,剧中世界是一个女人的纯粹世界。而小群对父亲的不美好回忆和吴君君开枪打死父亲的情节,则都可以看作是一个有意驱逐“父亲”的意向和话语。在《红颜》中,小云的父亲是墙上遗像里的陌生,小勇的准养父是相册里和养母嘴里的自私;小勇的生父被安排逃避,继之死亡。这一切都不是随意的巧合,相反是从主题出发,由影片情节表达出来的对男性的拒绝。因为在影片女主人公的生活里,他们要么没有位置,要么是导致不幸的种子,所以,他们自然而然的是陌生的和被排斥的。

整体上,《红颜》还着力将小云生活的那个世界,描写成了一个男人和女人完全隔膜不通的两层皮。那是一个没有任何人的温暖的男人世界:致使小云怀孕的男孩子,没有点滴的温存,只是一走了之;刘万金浑噩不懂风情;企业家贪欲下流龌龊;剧场里呼唤着要小云“脱衣服”的观众;剧团汽车里吆喝打牌的男人和婚礼上那些粗野的来宾,他们似乎是一群和女人格

格不入的粗蛮和劣质生物；影片浮光掠影的镜头，甚至没有给观众一个这些男人正面和清晰的影像。他们不是以背影，就是以侧面或者在远景中出现；他们除了作为性骚扰的幽灵之外，几乎没有被作为人来诠释。

正是为了突出男性世界这种肮脏无情，《红颜》花了不少篇幅，塑造了小勇这个怀着青涩的朦胧情愫，对小云一片真诚的小男人。乍看似乎是给男人的世界抹上一道光亮，然而，无疑这是一个前语言期的小男孩形象。编导也巧妙地安排了小勇是小云的亲生子，于是在故事层面和深层叙事话语中，二人就注定是悲剧关系。小勇是偷看洗澡开始喜欢上小云的，他不过是一个尚在那个等待他进入的威严父权秩序之外，懵懂无知的“恋母情结”的活化身。正如小云说的，“你长大了还不是跟他们一个样”。影片越是下功夫设计这个小男孩或者小男人的真诚，实际就越是强调着女性对男性世界的失望：那里已经没有了懂得爱的人，除了还不谙世事的小男孩。而这小男孩又注定是要接受父权制的成人洗礼，最后成为他们父亲队伍的一员的。所以，小勇这个角色反而可以看作是影片重墨批判男权世界的精彩一笔。

与前两部影片拒绝男性的情况有异，《苹果》中对男人采取了凸现和工笔刻画的手法。然而，我们很快会发现，这里浓彩重描的却是男人的丑陋。如前所述，影片围绕苹果的命运，其实塑造了安坤和林老板这两个男人。他们时而温柔，时而凶险，完全取决于苹果给他们带来的好处和利益。林老板本身就是个变相利用女性色相赚钱的不道德资产者，同时他仗着有钱欺骗妻子，淫欲无耻。得知苹果有身孕后，他不惜进一步伤害妻子王梅的感情，更无视苹果是受害人的痛苦，出巨款要苹果为他生下强奸之果，因为无后为大。而传宗接代的问题，最终涉及到所有父权思维的一个至关重要的议题，即权力的延续。罗素指出过：“男人对孩子的感情更深的原因是：爱权力之心以及生命得到延续的欲望，因为父亲非常明白，孩子是他的成功

和生命的延续。他对孩子的情感是自我主义的表现形式。”^①在他后来对刘苹果的一切关怀和照顾中,掩盖的最终不过是罗素所说的男权的权力欲望而已。

而安坤,从苹果被奸污后,就一直在不断升级地暴露着他内心深处对苹果的真实情感,那是一种占有者与被占有物的情感。影片中,他对林老板的愤怒、报复、勒索和欺骗愚弄,丝毫不是出自对妻子的同情和维护,而一直是对自己作为男人的损失的反应表现。他强迫苹果为了老板生下孩子,又以妻以子换钱,最终却还是和林老板殊途同归,走上放弃一切,只要儿子的道路。影片一层层揭露出这个貌似无辜的男人所具有的男子沙文主义者的一切劣质。

至此可以说,李玉这三部影片的美学和艺术,共同构建的是一个逐父和排斥男权的叙事和影像谱系。宛若早在《今年夏天》那表面温馨下,吴君君已经向奸污她的父亲举起手枪一样,这三部作品分别以这种取消资格或放大男权丑陋的方式,传达着一种显然自觉的“弑父”意识。

如上所述,影片自觉的“弑父”话语,还表现在各部影片受害主人公的反抗行动上。这种反抗的正面表达是,影片很注意建构女性友情。在《今年夏天》中,女同性恋本身是个女性同亲同好,联合一体,拒绝男性的表意图像。影片中多次用两个女人平分一个画面的相好和默契,以及小群在警察面前对吴君君的庇护,曲折地折射着一种温和但决绝地抗拒男权统治的意图。

在《苹果》中也有多处女性之间的惺惺相惜:一方面是苹果对小洗脚妹的感情,另一方面是王梅与苹果关系的转变。王梅是一个看似精明,还有几分复杂的“恶女人”的形象。但是,从女性主义自觉的角度来评价,她实际是一个以自己的方式反抗男权不公正待遇的女人;因为丈夫嫖奸别的女人,她也跟安坤

^① [英]罗伯特·罗素:《性爱与婚姻》,文良、文化译,第17页,中央编译局2005年版。

睡觉,以示对自己处境平等的捍卫和奋争。只是这是一种无奈也无果的反抗而已。最后这个曾经嫉妒仇恶并辱打过苹果的女人,面对两个男人的丑陋面目,她还是同病相怜地挽起了苹果的手。两人超越嫉妒冤仇,无言和好相拥的那场戏,点明了导演对女性共同处境的政治提醒,是一个自觉的女性主义视点。

从吴君君杀了父亲,并把手枪对准警察张队长开始,李玉影片中的女性,就没有准备一味逆来顺受地安于被父权安排和扭曲的命运。于是我们看到,小云最终忍无可忍地解除了没有爱情的婚约,离开了糊涂的母亲,尤其抛下了那个是儿子,但更可能是未来又一个大男人的小勇,毅然地出走了。同样,丈夫的拙劣嘴脸,林老板本来的无耻,还有王梅的启迪,苹果在任男人摆布的麻木,甚至对林老板产生希望的迷失之后,在那个雪天的早晨还是清醒了过来,她拿起钱,抱起孩子,也毅然决然地离开男人们走了。也许导演拔高了她的主人公们,也许导演不知道最好的出路在哪里,也许小云、苹果们最终要遭遇“娜拉出走后怎么办”的问题,但是安排了最后的出走,这无疑表示了李玉对女性处境的深刻认知和思考,并在呼唤女性主体意识的觉醒和成长。

四、结语

由于来自当代西方女性主义的对性的理解和探讨的政治目的,在我国尚不被观众普遍了解,而在我们这个国度,女性本身讨论性也有很多禁忌的压力,所以,李玉能够大胆在她的作品里讨论性的问题,这无疑如寒春里绽放的梅花,需要勇气和胆识。其次,在她这三部作品中,李玉透过性这个敏感的层面,或者隐秘的层面,或者最深刻的层面,撞击着父权秩序那庄严巍峨的宫殿之门,撬开那层庄重威严,让我们一窥其中欲望和情色政治的内絮,如是,她其实是解释了性关系是中国两性关

系仍然不平等的权力象征,进一步还指出了,当今中国相当一部分女性,还生活在传统的性别压迫话语的现实之中,因此李玉的电影又是思想深刻的。此外,她让我们看到一缕女性生活现实和中国女性电影发展的亮光,这两点应该是李玉近年电影创作的根本成就,及其在当代中国电影中的位置所在。

(作者单位:北京电影学院电影研究所/电影学系)

作为电影制片人的王汉伦 和杨耐梅的研究

何雪英

一、反操控的女性主体意识

王汉伦和杨耐梅自创公司和拍摄电影的缘由

1) 演出酬金的问题

从王汉伦回忆文章《我的从影经过》一文中，我们可以了解王汉伦为何会自己创办电影公司和拍摄影片的直接原因。王汉伦为“明星”和“长城”等影片公司拍电影，给公司带来了丰厚的经济效益，特别是《孤儿救祖记》于1923年12月21日上映后大获成功。正如著名剧作家谷剑尘在《中国电影发达史》中写道：“电影界要是没有明星公司的《孤儿救祖记》，也不会有后来盛极一时，造成了空前声势的国产电影运动。”程步高在《影坛忆旧》中认为：“《孤儿救祖记》使中国电影走了一大步，从此正式式，把电影当作新兴事业，一本正经地干起来了。”《孤》片的成功与王汉伦出色的表演是分不开的。但电影公司却并没有完全按照合同履行承诺的酬金。后来王汉伦加入“天一”拍

《电影女明星》并去南洋作影片宣传,作为在南洋受欢迎的女影星,却依然落得个被利用被欺骗的境地。离开“天一”后王汉伦加入了许诺给她“高薪”的“长城”画片公司,但最终“长城”还是没有按合同付酬金。虽然法院判决公司按照原定合同付酬,但王汉伦拿到的只是空头支票。从这些案例中我们可以看到即使是当红女明星,在以男性为主导的电影产业链中女性的权益是很难得到保障的。在“新人影片公司”和“中华影片公司”所拍的电影,基本都属友情出演,报酬相当少。正如王汉伦所言“片子是我拍的,但它并不属于我”。由于不甘心把自己的命运维系在他人的手里,王汉伦决心自己拍片子。无疑,经济上的权益无法得到保障是王汉伦想自创公司自己拍片的一个重要的原因。杨耐梅的一部分原因与王汉伦的想法相同:一是长期受雇于人的日子让她受够了,赚来的钱大部分归公司所有。

2) 不甘被操控的僭越和挑战

王汉伦参加拍摄第一部影片时 20 岁。在“天一”拍摄《女电影明星》时才 23 岁,但在当时的电影界已经算老演员了。与她配戏的演员是日后大红大紫的影后胡蝶,虽然当时“二八年华”的胡蝶只是初露头角的年轻演员,但已经被“天一”公司开始重用。王汉伦敏感地意识到了自己在“天一”公司的地位和处境。特别是作为主演的《电影女明星》在南洋宣传发行失败后,王汉伦在“天一”的地位更大不如前。胡蝶已经受到追捧,成为“新生代”的明星。作为第一位职业女演员的王汉伦已经像过气人物,几乎无人问津了。虽然后来在一些小公司拍摄了几部影片,但作为职业演员的王汉伦清楚地意识到自己在演艺事业的上升空间已经受到极大的限制。25 岁的王汉伦不甘心自己的演艺事业就此结束,正如她早年不惜与家庭决裂义无反顾地投身银幕一样,她再一次地作出了一个惊人的抉择——自己创办电影公司拍摄电影。不同的是这一次的抉择意味着对当时以男性电影制片人一统电影界的一次僭越和挑战。

杨耐梅与王汉伦的情况虽然不同,但选片的不自由,受制

于人的感受是相同的。但最终促使杨耐梅决定自办电影公司拍摄电影的直接动因是没有自主权拍摄自己想拍的电影。1927年杨耐梅在报纸头版新闻里发现了一个最具个人色彩的传奇女性人物——余美颜，她想把这个“奇女子”的传奇故事搬上银幕。然而她的这个想法却并没有得到“明星”公司的认可。张石川直言不讳地告诉她，“明星”公司不会拿钱来投资这样一部毫无意义的电影。所有人都觉得选择和拍摄这样的题材只是她自恋倾向的一个典型表现，他们坚信观众不会耐着性子去看一部关于“疯女人”的电影的。面对公司和所有人的反对，杨耐梅拿出了当年叛逆家族的果断勇气，作出了一个令所有人吃惊的决定——自己开公司，拍摄自己喜欢拍的电影——专拍让天下人称奇的女人（《风流艳星》：中国女子从来只晓得三从四德，却不晓得自己除了为那些男人生生死死之外，还可以有点别的作为！要开办一个自己的电影公司，专拍让天下人称奇的女人）。如果说王汉伦的抉择多少带有一点自救的成分的话，杨耐梅的决定更多的是对男性电影人的反叛，女性的主体意识无疑更为鲜明。

二、身兼数职的成功尝试

1. 王汉伦：从《盲目的爱情》到《女伶复仇记》

王汉伦买下了包天笑的剧本《盲目的爱情》（即《女伶复仇记》），随即成立了汉伦影片公司，实际上公司全部由她一人包办。棚和设备都是租借民新公司的，她聘请卜万苍为导演。但这部影片其实并不完全由卜万苍完成。最终还是由王汉伦自己买了一部放映机，“一个人在家里放一点接一点，搞了四十多天才成功”。因此为了拍摄这部影片，王汉伦身兼数职于一身——主演、制片、剪辑、发行。可以说是电影史上女电影人的一次非常成功的尝试，具有非同一般的意义。

虽然这部影片是由包笑天编剧，但是王汉伦买下它，想必

她对剧本内容还是比较满意的。这部看似剧情俗套的影片,其中对男女主角的形象符号还是相当耐人寻味的。原先的剧本名字叫《盲目的爱情》,本身的题目就大有含义。依我之见“盲目”既有实义;即剧中男主角双目失明这一事实,另外就是通常的喻义:对事实认识不清楚。文本最耐人寻味的一幕是,当这位“失明”的盲人用手抚摸了幽兰的脸颊、头发后大怒,斥责蔡君用一个老丑的妇人冒充幽兰欺骗自己。无论蔡君如何解释,俞汝南拒不接受眼前的事实。“盲目”的男人其实对“爱情”并不盲目,他的爱情实质上是建立在女性漂亮的容貌上。虽然编剧竭力开脱俞汝南的根深蒂固的男权意识,但稍有判断力的观众是不会被蒙蔽的。在男性的眼中,女性生命价值简单地指向一个符号:容颜。片中真正“盲目”的恰恰是没有失明的剧中的女主角,女人的爱情实在是太盲目了。女主角最终取刃自刎,其实既是对自己盲目爱情的自我惩罚,同时也是对男权观念的一种极端反抗。因此,影片更名为《女伶复仇记》,笔者以为这一更名使影片女性的反男权的意识无疑更加鲜明。但是在一个男权中心意识的社会里女性的复仇结果却只有两种结果:不是“被囚”就是“死亡”。

银幕上由王汉伦扮演的幽兰向男权社会的挑战:从复仇到以死亡为代价,结局悲凉而凄切。所幸的是银幕外作为制片人、演员兼剪辑、发行人的王汉伦却获得了巨大成功,王汉伦带着这部片子从上海到苏州、常熟、无锡、宁波、杭州、青岛、济南、天津、北京、沈阳、长春、哈尔滨以至大连去宣传发行。在放映休息期间,王汉伦登台与观众见面。像这样一种发行模式虽然并不是王汉伦首创,但她很好地借鉴了电影明星亲自与观众见面所带来的明星效应。很多地方包括国外都向她订购这部片子。可以说她以自己的多重身份,不仅仅是作为演员的明星效应,使这部影片的发行和票房获得了巨大的成功。虽然后来王汉伦由于种种原因没再以女电影人的身份继续从事电影方面的工作,但她一直以自尊自爱、自强自立的女性形象走完了自己

的一生。

2. 戏里戏外的“奇女子”：杨耐梅的《奇女子》

杨耐梅利用她的明星效应筹措到了一笔巨额资金，虽然对于这笔资金的来路，也成为了当时公共空间言说的“奇闻逸事”（注释：我以为其中的一个版本比较可信），但这样带着男权意识倾向的“言说”并没有给特立独行的杨耐梅带来困扰，她将所有的精力和财力都用于筹建自己的电影公司。她买下别墅作为公司的办公地点，购置了最昂贵的摄影器材，聘请了最优秀的编导（导演史东山）。不惜重金打造一个实力雄厚的电影公司——耐梅影片公司，为自己开拍《奇女子》创造条件。成为老板后的杨耐梅马上开始了《奇女子》的编拍。虽然影片编剧是郑应时，但可以说这部影片的内容基本上是杨耐梅授意的。“奇女子”余美颜的经历其实大部分转换成了杨耐梅的生活写照。

《奇女子》是根据当时轰动一时的新闻人物余美颜的传奇故事改编而成的。讲的是号称“广州四大天王”之首的余美颜，该女在1928年蹈海而死，死前坊间曾传说她与3000名男子上过床。余美颜虽然“放辟邪侈”，但当时就有人说她“以一女子而能趋役须眉之人”，更认为“女同胞如能自拔于玩之地位，虽如奇女子何害”。杨耐梅当然不会认同当时的男权中心观点，相反对余美颜的人生经历颇有惺惺相惜之感。特别是对她用“身体革命”的方式直接对抗男权社会的极端方式和某些惊世骇俗之举颇为赞许。如余美颜对一富豪由于没有如约付足她提出的嫖资数目，当场把嫖资向窗外抛洒，引起路人的疯抢，她则纵声大笑，这样的狂放不羁和惊世骇俗的行为，在《奇女子》中作为重头戏，杨的表演也如真实生活中的余一样惊世骇俗，大胆而露骨，她以演绎余美颜的“身体革命”的方式，以一种“戏里戏外”“双重的身体革命方式”对男权社会对女性的主体性的压抑作出了一种反抗。

这部由她独资筹拍的电影反而比王汉伦的《女伶复仇记》

早一年发行。可以说杨耐梅对如何宣传发行影片,吸引观众前来观看的发行方式是相当熟稔的。对于《良心的复活》一片的发行放映宣传形式,当时就赢得了不少影评人的关注。如柳今在一篇文章中写道:“当时尚无国产有声片,杨耐梅在《良心复活》一片上映时,首次于放映中亲身登台,其时银幕升起,她在与银幕画面相同的舞台场景中哼唱主题歌《乳娘曲》,从而使无声片‘局部有声’,造成极大轰动。据说她在北京也采用了同样的‘映唱’形式,观众受好奇心驱使,趋之若鹜,票价居然高于梅兰芳。后来她还挟《上海三女子》之片到北平,始演于新明大戏院,彼时都中娱乐界中,惊为新举,舆论沸腾,毁誉参半”。从中我们可以发现杨耐梅深谙电影发行宣传时女明星的明星效应。因此《奇女子》以题材和表演的大胆,再加上杨耐梅作为独立制片人的身份,赢得了奇高的票房。有不少人只是一味指责杨耐梅在拍摄了奇女子以后生活奢华,钱财挥霍一空而没有继续在电影制作方面进一步发展,其实这是脱离了当时“历史语境”的一种皮相之见。只要稍微了解当时的电影产业历史的人就可以明白,当时的社会处境和电影制作环境根本就没有给独立女电影制片人有可持续发展的空间。杨知难而退其实无可厚非。

3. 独木难支:女性独立电影制片人的艰难处境

1) 电影产业的规模化趋势

中国早期的电影制片公司:以1922年“明星”公司成立为标志,电影公司迅速增长兴起。“其中忽起忽落,时来时闭,记不胜数。有公司成立而尚未有出品者,谓其已闭也,而公司尚存在。有已闭者,而机会一至,则又重震旗鼓而制片矣。有已出片者,而公司尚在停顿之中。故何者成立,何者已闭,何者已有出品,何者尚未制片,诚至难强为之别也”(程树仁《中华影业年鉴》)。资金是决定电影公司经营能否持续和发展的命脉。“明星”公司、“大中华百合”、“天一”、“长城”等比较有影响的公司,大部分采用股份制的合作形式、或者家族制式的经营方式,但完全靠个人投资制作、发行影片甚至获得很大成功的是少之又

少。从中国电影发展史相关资料中,1923年有出品的中国电影公司只有3家,1924年猛增为11家,1925年增加到34家,1925年电影公司热到1927年以后降温。1927—1930年基本维持在二三十家左右。特别是到了1930年代电影产业的标准化和规模化趋势已经势不可挡,像王汉伦、杨耐梅这样的完全靠个人投资的影片公司很难再有立足之地。

2) 声片和新生代演员的崛起

随着1930年代有声片的兴起,作为默片时代的女演员王汉伦和杨耐梅,很难与新崛起的胡蝶、阮玲玉等年轻演员抗衡。因此王汉伦选择美容事业退出影坛。杨也知难而退选择了婚姻。

作为第一代女制片人的王汉伦和杨耐梅,虽然她们的电影公司只是“一片”公司,但她们在1926—1930年武侠片、古装片、神怪片三股商业电影创作的热潮中,没有盲从主流,而是自主选择 and 拍摄她们感兴趣的电影题材,而且取得了成功,她们的成功尝试在电影史上的价值是不可低估的。

早在1930年代,有评论者就认为杨耐梅的表演艺术虽然尚未至于上乘,然“以一弱女子,在中国女权极衰之际,国产影片不盛之时,只身奋斗,闯荡南北,其勇敢也如是。创办耐梅公司,热心电影事业,其提倡也又如是。呜呼!耐梅其我国之影界先进!我国影界之伟人也夫”!其实这样的评价并非言过其实。(注释:1930年7月,北平曾误传杨耐梅“香销玉陨”时,1930年7月12日(?)的《小小日报》就刊出相关消息并对她的演艺事业作出了上述评价。)

做一名合格的制片人必须具备多方面的才能。直到今天女电影制片人的生存和发展空间依然不容乐观。美国甜心梅格·瑞恩曾坦言:“当我开始筹建自己的电影公司时,遭到几乎所有财务经理的嘲笑,在他们看来,女人就该本本分分地在镜头面前摆摆pose,或者在红地毯上秀秀新衣服,其他的事情,交给男人们就好了。”

从王汉伦和杨耐梅自筹资金创办电影公司和拍摄电影,到今天已经有 80 多年了,女制片人的生存处境依然面临着来自许多方面的挑战。因此王汉伦和杨耐梅的尝试和探索显得尤为难能可贵。

三、结语

作为演员的王汉伦和杨耐梅在现有的电影史和各类文章里已经得到了一定的关注,但不少研究的观点依然带着男权中心论的色彩,对王汉伦和杨耐梅作为女性的主体性的重视是远远不够的。至于作为自创公司作为制片人参与整个电影制作发行的王汉伦和杨耐梅,在经典的电影史里则完全“缺席”了。作为中国第一代女制片人的价值和意义几乎完全被忽略了。我以为对王汉伦和杨耐梅在这方面的价值和作用无论如何评价都是不为过的。我希望以此文抛砖引玉,让更多参与电影制作的女电影人能够从默片的无声时代发出她们的声音。

(作者单位:上海海事大学汉语言文化中心)

战争与爱情的“双性同体”叙事

——《柳堡的故事》的女性主义解析

胡文谦

作为一部“十七年”战争题材电影，为什么《柳堡的故事》在当年就让观众感觉到耳目一新？当时的电影评论曾这样赞誉道：“它和同时期出现的某些爱情题材的影片截然不同”，“整个影片，像一篇抒情的散文诗，它的风格、手法，都是纯朴而明朗的”^①。从这个评论中可以看出这部电影有着同时代战争题材电影所没有的“人情味”、诗意与抒情，所以当时的观众对于《柳堡的故事》这部电影印象深刻。那么为什么这样一部描写战争的电影会有“人情味”，会让观众感觉到诗意与抒情从而留下深刻的印象呢？

我认为原因有以下几点：首先，这部电影的剧本是以胡石言写的同名小说为基础，由胡石言与黄宗江共同执笔改编而成的。原著提供了比较好的内容基础，改编时又进一步完善了，使得这个电影剧本在同时代的电影剧本中显得很特别；其次，这部电影拍摄于1957年，这正是“十七年”中比较开放的时期。1956年毛主席提出了“百花齐放，百家争鸣”的方针，使得文艺

① 贾雲：《动人的故事，可喜的成绩》，《中国电影》1958年第3期。

界的思想氛围一下子活跃了起来。这时很多艺术家都“想说话”，也“敢说话”。而到了1957年下半年打击“右派”的斗争开始，这个时间短暂的“艺术开放”的氛围就结束了。《柳堡的故事》的拍摄正好处于这两个时期之间。当然，这部电影之所以给观众留下了这么深刻的印象，除了上述原因之外，我认为最重要的一点是：导演王苹是新中国第一位女性导演，并且在这位女性导演的身上有着“双性同体”的艺术思维与艺术观念。

“双性同体”的艺术特征是女性主义的一种理论，最早出现在伏波娃的《第二性》中，后来被越来越多的女性主义者重视。埃莱娜·西苏在《美杜莎的笑声》中这样写道：“双性即：每个人在自身中找到两性的存在，这种存在依据男女个人，其明显与坚决程度是多种多样的，既不排除差别也不排除其中一性。”^①弗吉尼亚·沃尔夫在《一间自己的房间》中也曾这样写到：“我不揣浅陋，勾勒了一副灵魂的轮廓，令我们每个人，都受两种力量制约，一种是男性的，一种是女性的；在男性的头脑中，男人支配女人，在女性的头脑中，女人支配男人。”她阐释道：“任何写作者，念念不忘自己的性别，都是致命的。任何纯粹的、单一的男性或女性，都是致命的；你必须成为男性化的女人或女性化的男人”；“任何创造性行为，都必须有男性与女性之间心灵的某种协同”。^②从这些文字中，我们可以看出西苏与沃尔夫对于艺术的创作有着自己独特的认识。她们认为好的艺术家必须是“双性同体”的，在他/她们的艺术思维中应当存在着两种不同的性别，一种是男性，一种是女性。任何的艺术创作都是艺术思维中的男性的一面与女性的一面互相作用而产生的。同样沃尔夫也在她的书中提到：“男人只凭借了他们头脑中男性的一面来写作。”^③西苏也这样说过：“从某种意义上说，妇女

① 张京媛：《当代女性主义批评》，第199页，北京大学出版社1992年版。

② [英]弗吉尼亚·沃尔夫：《一间自己的房间》，贾辉丰译，第91页，人民文学出版社2003年版。

③ [英]弗吉尼亚·沃尔夫：《一间自己的房间》，贾辉丰译，第85页，人民文学出版社2003年版。

是‘双性’的；男人——人人皆知——则泰然自若地保持着荣耀的男性崇拜的单性观点。”^①在这里我不想对西苏或者沃尔夫的话的真实性做过多的证明，因为在我看来，“双性同体”是女性主义的理论，但更多的是一种艺术创作的思维或者特征。这种艺术创作的思维或者特征让我们更加立体、更加全面地看待我们所要表达的东西，让我们的艺术创造更加富有活力。在这一点上，沃尔夫在《一个人的房间》中做过这样的假设，她假设A先生的作品坦率、直截了当，所以颇得评论家的青睐，所以读起来让人心旷神怡，“但读过一两章后，字里行间，似乎就有阴影笼来”。“阴影笼罩四下，造成一片贫瘠”，在这里，沃尔夫想说明的是A先生的作品之所以让人觉得有阴影笼来、感到作品中一片贫瘠，就是因为A先生不懂得如何和自己女性的一面对话，或者说是A先生固执地崇拜着自己男性的一面而忽视了自己女性的一面，所以沃尔夫说：“A先生的头脑里似乎有些障碍，有些羁绊，禁锢了他的创造力之源，将它限制在一个狭小的范围内。”^②

“双性同体”的艺术思维不是天生的，而需要后天的思索、对于人生的感悟。王苹出生于江苏南京一个殷实的回族家庭里，她天赋聪慧、活跃，而且胆大果决。因排练《娜拉》丢掉工作，愤然离开家庭，从此走上革命的道路。可以说革命胜利，人民解放是王苹的人生追求，而女性的个性解放则是王苹的艺术追求。所以王苹的人生道路本身就具有“双性同体”的特征。这就是为什么王苹会喜欢《柳堡的故事》这个剧本，因为它正契合了王苹的人生追求与艺术追求。王苹用自己独特的眼光去观察战争与爱情。作为一个女性，王苹有着男性所不及的敏锐的观察力，所以她能体会到战争中快乐、爱情的甜美；王苹又与自己思维中男性一面的交流，使得她对于男性视野中残酷的战

① 张京媛：《当代女性主义批评》，第199页，北京大学出版社1992年版。

② [英]弗吉尼亚·沃尔夫：《一间自己的房间》，贾辉丰译，第87页，人民文学出版社2003年版。

争也有着深刻的了解。因为王苹的思维有着“双性同体”的特征,所以王苹对于战争的认识不同于常人。王苹在这部电影中坚持女性的视角,一种女性对于人生与生命的感悟,并且努力使得女性视角和女性的体验与感悟变成一种艺术感知。

那么王苹又是如何使这种女性视角和女性的体验与感悟变成一种艺术感知的呢?我们从以下三个方面来分析。

首先,这部电影与当时主流战争电影有着很大的区别,就在于它既描写战争又描写爱情。远婴曾这样评价过:“当《柳堡的故事》搬上银幕的时候,革命历史题材的电影已经组成一个缜密的互本文网络。《董存瑞》推出了一个有血有肉的英雄战士;《上甘岭》营造了一股激昂的战斗精神;《海魂》娓娓动人地描述了一次军舰起义事件,这些影片都以自己的体裁和风格追述了战争岁月独有的气氛和情调。产生于这一背景之上的《柳堡的故事》,则以一曲缠绵的情爱之歌大胆地提供了别一种温柔的记忆。”^①可见这部电影的独特之处。这个电影的剧本是由胡石言与黄宗江一同改编的,但是最后拍成电影时导演王苹对于剧本又进行了二度创作。由于当年几度修改的电影的剧本已无从考证,我们只能在一些文章的话语中体会到王苹的艺术思维对于这个电影剧本的影响。胡石言在自己的文章中曾这样写过:“王苹同志参加了最后定稿。我们非常感谢她,因为她坚定地支持了剧本的风格,她热爱这个剧本。”“在她的建议下,我们又创作了一些小说所没有的情节,如二妹子扯断围腰的带子,小牛拉李进看二姐绣的信物等等。”^②从这些只言片语中我们可以看出在剧本的改编方面王苹的影响力已经有了表现。相对于小说来说,电影剧本已经更像一个女性作品了。当电影剧本拍成电影后,我们可以从中看到王苹在拍摄电影时,对于电影剧本的二度创作。电影剧本开头是这样写道:“大堤

① 远婴:《历史与记忆——论王苹导演》,《电影艺术》1991年第2期。

② 胡石言:《党·集体·作者——〈柳堡的故事〉创作的体会》,《中国电影》1958年第3期。

笔直,大河宽广,白云在田野上飘过,留下过云影的地面又明亮了。云影倒映在河里,河堤上彩花松门的影子,也倒映在河里,旭日照着,绚烂夺目。”^①简单的描写,随意勾勒的画面,但是从王苹拍摄的电影中,我们看到影片的开头是一大段长时间空镜头的风景描写:江北水乡,风车旋转,绿柳拂水,小桥流水,云飘万里,田连阡陌,构成了如画的美景。这里,导演王苹着意渲染了江南水乡的美丽,就是在那样的残酷的岁月中,依然可以看到美丽的风景。“打蒋桥”是电影中唯一一段直接描写战争的场面,虽然简短,但体现了战争的残酷与战士的英勇。可是随后紧跟着一大段描写二妹子欢天喜地地在镜子前梳妆打扮的场景,事件竟然比“打蒋桥”一段还长。在拍摄时王苹就把这段列为“重头戏”,尽量拖长事件。“每次陶玉玲上场的时候,王苹总是反复强调要把二妹子的银幕形象拍得清纯些,更好看些。王苹导演在现场,就会经常启发陶玉玲:‘二妹子,给我们加点糖。’其中有一场戏是部队回来了,弟弟小牛把副班长拉到姐姐的房间里,让他看二妹子给他做的鞋,副班长不好意思地跑了出去。这时镜头摇向了陶玉玲,潜台词是惊喜地又见到了自己深爱的人,随后还要去参加开会,她就随意地坐在镜子前面梳妆起来,并随手在头上带上一朵花。这时,王苹导演赶紧悄悄地对她说:‘好,二妹子,再给我们加点糖。’陶玉玲心领神会,在头上插花的那一刹那,她自然流露出少女的腼腆加柔情的甜甜一笑。”^②二妹子梳妆打扮以及甜美的笑容是她对于爱情、对于自己的未来充满希望的表示。从这些方面我们可以看出在电影中王苹不同的人生感悟使得她所描述的战争与其它导演描述的战争有着很大的区别,那就是她的战争更加真实,更加丰满,王苹是在用她那独特的女性对于生命的体验在描写战争、描写爱情。在同类的战争题材的电影中很少有同时描写战争与爱情的,而王苹在战争中描写爱情,表现了战争既有死亡也

① 黄宗江:《单枪匹马集》,第191页,中国电影出版社1989年版。

② 刘澎:《老影星寻梦》,第196页,中国广播电视出版社2006年版。

有爱情、既有痛苦也有欢乐。这就是女性对于战争中的爱情的体验与男性的不同之处。男性更喜欢表现战争中人性的丧失、残酷的情感,但是战争也是一种人生,这样的人生是不可能只有一种情感。女性描写的战争与爱情相比男性的描写,更加丰满、更加立体。“双性同体”的艺术思维使得王苹把这样的人生更加丰富地表现在观众面前。

其次,这部电影的人物形象很独特,不同于其它同时期战争电影中的人物形象。二妹子的形象给人很深的印象,她不同于白毛女这样的当时主流的女性形象,白毛女过于刚硬,只知道反抗,从某种意义上已经消逝了她作为一个女性存在的特征。她仿佛就是一个人,无所谓男人或者女人。而二妹子的形象却让人一看就喜欢,因为她是一个活生生的女人。她既有类似白毛女那样反抗的一面,又有作为女人害怕、害羞、会哭的一面。例如二妹子在镜前梳妆,一边梳一边甜美地笑,梳好后又去看了下自己给李进绣的手绢,又不好意思地笑了。这样一个敢于大胆恋爱却又害羞的小姑娘的形象就丰满了起来。远婴在自己的文章中曾这样评价二妹子的形象:“二妹子对李进的大胆爱恋,即是社会政治的皈依的隐喻,又是女性自由之路的象征,她从刘胡子的魔爪下投向新四军的行动,双重地指涉了民族安危和个人安危的转折。”^①在这里我想引用一下另外一个女性主义的理论观点,这个观点被称为“阁楼上的疯女人”。“阁楼上的疯女人”的原型是《简爱》中的那个被关在阁楼上,以女主人公的情敌身份出现的疯妻。桑德拉·吉尔伯特与苏珊·古芭两位评论家对于这样的一个人物进行了这样的解读:“桑德拉·吉尔伯特与苏珊·古芭认为:翻检19世纪女性文学作品,人们会发现:疯女人的形象一再出现。即便是外表最为保守的妇女作家,也会着迷地创造出强悍有力的、独立的女性角色来,竭力要摧毁被作家和女主角公视为理所当然的父权社

^① 远婴:《历史与记忆——论王苹导演》,《电影艺术》1991年第2期。

会结构。”^①进一步分析就可以发现“疯女人的角色——从某种意义上来说,她是作家的替身,代表了作家自己对文化身份的焦虑和恐惧”^②。当然在这部电影中王苹并没有任何对于自己文化身份的焦虑和恐惧,但是王苹对于这部电影中的爱情描述是自己自身经验的一种映射。远婴曾这样分析过:“身为一个在革命中获得新生和幸福的女性,王苹对二妹子与李进的爱情关系的描绘出自于自身经验的表述,旧中国的封建势力曾迫使她‘娜拉’般地出走。而革命又使她结识了终身的良师益友,因此革命对于她有着特殊的意味和多样的价值。她把这种切身体验移植进电影,于是女主人公的爱情抉择就成为双重的喻体。”^③在影片中,导演把自己的情感经历灌注到二妹子的形象中去,所以在我们看来,二妹子也有着与王苹相似的“双性同体”的特征:她会哭,会害怕,也会害羞;但十分坚强,对于爱情十分大胆地追求。不同于桑德拉·吉尔伯特与苏珊·古芭的分析所得的结论:女性主义作者的作品中的女性形象是作者自己情感的映射,影片的男性角色李进,同样也是导演王苹的“双性同体”艺术思维的映射体。在其它“十七年”的战争题材的电影中,男主角必然是一个摒弃思维中女性一面的“高,大,全”式的英雄人物。但是李进却是一个“双性同体”的人物。他作战勇猛,不怕牺牲,但是他的爱同样炙热,他听说了二妹子的遭遇后同样会伤心地哭。这样的战士形象是一个完整的人,在“十七年”电影中使很少见的,这同样也说明了王苹有着“双性同体”的艺术思维。

再次,《柳堡的故事》可以说是中国电影的女性审美的自我发现。同样是“十七年”中拍摄出来的其它战争题材的电影,例如《南征北战》、《上甘岭》等,对于风景的描写很少,大部分都是描写战争的残酷和战士战斗的英勇姿态。而在《柳堡的故事》

① 杨莉馨:《西方女性主义文论研究》,第127页,江苏文艺出版社2002年版。

② 杨莉馨:《西方女性主义文论研究》,第128页,江苏文艺出版社2002年版。

③ 远婴:《历史与记忆——论王苹导演》,《电影艺术》1991年第2期。

中,王苹不仅描写了战争的残酷、战士的英勇,还描写了大自然风景的优美、相爱的人之间爱情的美好。电影的开头和结尾有着大量的空镜头的风景描写,例如:蓝天白云,小桥流水,空中飞过的大雁,河边的柳树向观众扑面而来。这些镜头让观众直接体会到了生命的美好、人生的美好,相比对于战争残酷的描写,这样的间接表达更加让人产生了悲剧感和对于阻碍和平与幸福的人的仇恨。影片的风格舒缓、细腻、委婉,镜像充满了诗意与抒情。例如何金标发现李进与二妹子在月下相会的镜头,出现了数次,非常优美,给人深刻的印象。在这样残酷的战争环境中竟然能出现这么美丽的场景,这个镜头本身就有着“双性同体”的特征。月光柔和地照在水面上,画面中只有李进与二妹子。二妹子仰头伤心哭泣又满怀希望地看着李进;李进震惊、难受,想安慰二妹子却不知道说什么好,两人之间充满了温情。这个画面所反应的内容同样有着“双性同体”的特征,画面中同时拥有男性与女性,画面的内容既反映了战争对于二妹子一家的迫害,又体现了二妹子与李进之间的爱情。这种“双性同体”画面的意象,体现了战争中既有斗争又有爱情,既有残酷又有温情。影片中的插曲优美欢乐,总共出现了四次:第一次出现在帮助田大爷修房子的时候,表现了士兵们帮助田大爷修房子时候的快乐的心情;第二次出现在二妹子以为自己可以留在军队里的时候,表现了二妹子的欢快之情;第三次出现在李进与马小宝发现了军队即将反攻城市的信息时,表现了战士对于即将胜利可以解放的欢乐之情;第四次出现在李进与二妹子的重逢上,欢乐的音乐再次响起。可以说插曲的出现必然伴随着人物心灵情绪的波动,人物出现了欢乐之情,这首欢乐的音乐就响起,同时伴随的是优美的风景或者是战士的笑容,镜头弥漫着抒情的美,诗意的美。这同样是其它男性导演拍摄的电影所不能达到的高度。

王苹的这种女性审美的自我发现在当时的历史条件下是难能可贵的,但是并不能说明王苹就是一个女性主义者。在当

时的中国,女性主义的思潮并没有出现,人们无从得知女性主义是什么。但王苹却拥有女性主义者所提倡“双性同体”的艺术思维,所以《柳堡的故事》可以说是“十七年”电影中女性意识觉醒的标志。那么为什么王苹不是女性主义者却拥有女性主义所提倡的“双性同体”的艺术思维呢?那是因为“双性同体”的艺术思维是一种女性主义理论,更是一种很好的艺术创造的思维模式。女性主义者提出了“双性同体”的理论在于反驳以男权话语为中心的文化氛围,反映男性写作的单调。她们强调女性写作时通常会处于“双性同体”的状态中,所以女性的写作更注重写人,写完整的人。“双性同体”的最终发展是“中性”即写作者应当没有性别的界限,他或者她应当处于人的角度而非男人或者女人的角度来写人和人生,这样的作品才会感动人。“双性同体”的艺术思维的产生与人们对于人生、对于生命的体验与感悟是分不开的。王苹的经历使得她拥有那些对于人生、对于生命的体验与感悟,所以她拥有“双性同体”的艺术思维。这种“双性同体”的叙事对于被男性话语占据中心的中国文学来说有着很大的影响,它让更多的中国人开始重新审视自己的艺术思维、它让中国的艺术不再干瘪而是越来越丰满,越来越有“人情味”。

(作者单位:南京大学文学院博士研究生)

记录基层妇女的历史

——艾滋病题材纪录片《中原纪事》和《关爱之家》研究

柯倩婷

2006年元月,纪录片导演艾晓明开始涉足艾滋病领域,并于2007年春季先后完成了两部纪录长片《中原纪事》和《关爱之家》。《中原纪事》以广阔的视野展示了河南遂平、宁陵、拓城等地的艾滋病受害者的生存现状与抗争之路。《关爱之家》围绕河北省邢台市几个受艾滋病影响的农民的故事展开,记录了他们从封闭隔绝的状态中走出来,逐步获得外界的帮助,成立“关爱之家”,并依法争取法律公正的过程。

这两部纪录片没有出版发行,导演把这两部纪录片定位为高校与NGO组织的教育资料。即使这样,这两部纪录片拥有众多的观众,国内外多家图书馆、NGO机构收藏了这些纪录片,《关爱之家》获得了2008年香港华语纪录片长片组的亚军。这两部纪录片感动了大量观众,并获得近五万的捐款,这些捐款已经用于资助纪录片中的合作伙伴们。导演还收到了观众写下的大量的感言。然而,这两部纪录片的表现手法也引起争议,例如,有的观众批评其画面缺乏美感,故事太复杂,看得太辛苦;有的观众认为它们只记录受害者的言行,却听不到政府官员的回应,因而偏颇不可信。基于这些争议,本文要探讨的

是,这两部片子展现了怎样的妇女的形象?影片是通过什么方式来表现的?这些形象在当代中国妇女运动与公民运动中有何意义?影片是如何处理纪实、诗意与意义表达之间的关系的?它们是艺术作品还是偏激的宣传片?

一、妇女的声音:有太多话要说

《中原纪事》和《关爱之家》的主要内容是记录了农民所讲述的故事和他们的行动。两部纪录片都采访了几十人,很多受访者对着镜头都有强烈的倾诉的欲望。《中原纪事》透过合作者的表述,交替讲述了李喜阁、李霞、张静娅、段军、杨喜成等多家家庭的遭遇,主要的人物有十多个,采访的村民、志愿者、专家共四十多人。《关爱之家》以三个家庭为主要线索,另外几个家庭为辅,也有数十人对着镜头讲述他们的遭遇与内心感受。透过这两部纪录片所展示的这种“众声喧哗”的画面,我们可以看到,来自基层的民众有太多的话要说,他们急切想通过镜头向外界讲述他们的困境与诉求。他们不仅讲述自己的经历与内心挣扎,也把目光投向外部的世界,导演把言说的权利交给他们,通过他们的讲述,观众了解到邻居那些人去屋空的空寂背后的凄惨故事,那些发黄的遗照所蕴含的心酸历史,那些孤儿老人面临的严酷的威胁;通过他们的讲述,观众了解到他们不仅面临食物、药物等生存的压力,也面临着来自政府的压力;通过他们的讲述,观众得以了解那些不可再现的世界的一些信息,例如,经由老李的转述,观众得知段军曾经被软禁;透过李喜阁和张秀娥的丈夫的转述,我们得知那些因上访而被关押的妇女在狱中的生活点滴。

对于纪录片中众多的妇女儿童来说,他们各自的故事都足以构成一部震撼人心的纪录片。比如,陈为军的《好死不如赖活着》或者杨紫烨的《颍州的孩子》、《朱力亚的故事》都以一个人或一个家庭的故事感动了观众,赢得了社会对艾滋病问题的

关注。然而，艾晓明导演有太多的话要说，她不愿放下任何一个她采访过的家庭，对她来说，每个受访家庭的苦难都一样深重，而他们面临的问题又各有不同，她希望她制作的纪录片能够为他们提供言说的平台。从故事的清晰度来说，这两部纪录片的内容更容易让观众接纳和了解，《好死不如赖活着》记录了一个家庭的生活，其中女主角从生病、治疗到死亡的过程是纪录片的主线，《银湖之恋》则记录了一同性恋者从患病到死亡的过程，患者逐渐瘦削的身体意象极具震撼，影片展示了艾滋病这一疾病的巨大威胁。

拍摄开始时，纪录片导演无法预料结局，艾滋病人可能会病发，可能会死亡，也可能神奇地活下去。艾晓明谈及拍摄的过程时谈到，导演要忠实而耐心地记录，然后等待着逗号、句号或感叹号的出现；然而，她内心是不希望会有像《好死不如赖活着》和《银湖之恋》那样的死亡结局。她期待这些受害者的生活会更好一些，期待正义的到来。也基于这样的信念，她选择了跟拍那些坚强地面对疾病、勇于行动的女性。她想传达的信息是，面对疾病，很多人不恐惧、不妥协，他们不但要活下去，还要有尊严地活下去。

艾晓明从制作第一部纪录片《阴道独白·幕后故事》开始，就开始有意识地展示女性行动的力量。从这些影片里妇女的信念与行动之中，我们看到了中国妇运的另一个面貌，看到了中国妇女在推动社会发展中所承担的责任以及所展示的力量。黄淑华、刘显红、李喜阁……她们都是基层妇女，她们以前从未与公检法部门、信访部门、律师、国内外的记者们打交道。然而，当她们的权益受到侵犯时，她们选择的道路改变了她们与社会的关系，从而改写了中国基层妇女与政府、社会之间的关系。从纪录片中可以看到，她们言谈之间对各个政府部门的职能、办事程序都非常熟悉，她们知道如何向律师、记者与专家陈述自己的诉求，她们知道怎样与政府官员斗智斗勇，依法抗争。让我们看看《中原纪事》的李喜阁（生育时输血感染，两个女儿

也受感染,大女儿于两年前不治身亡)的行动:

1. 到商丘市人民政府上访,批转回宁陵县信访局解决,无果;
2. 到商丘市人大常委会上访,批转回宁陵县人大解决,无果;
3. 到河南省卫生厅上访,批转回商丘市卫生局解决,无果;
4. 到河南省委、省政府上访,批转回宁陵县政府解决,无果;
5. 到河南省人大常委会办公厅上访,批转回商丘市人大解决,无果;
6. 到中华人民共和国卫生部上访,批转回宁陵县政府解决,无果。

从2005年7月26日到2006年7月18日,李喜阁她们已是第5次到北京的卫生部反映问题。而最后这次上访却让她和另两位妇女一起被刑事拘留。在她三年多的维权路上,她始终鼓舞其他妇女一起去争取权益;在她为女儿争取儿童药物时,她时刻没有忘记宁陵县还有十个因母婴传播而感染的儿童;而在被送进监狱时,她却是最后一个出来的。即使在监狱,她也会给窗外的犯人讲艾滋病的防治。

这两部纪录片不仅仅记录了这些有勇有谋的、坚强的受害女性,而且记录了刘秀珍律师(70岁)、高耀洁医生(80岁)她们卓有成效的维权努力。《关爱之家》中,刘秀珍律师与乡长谈话的一幕让人印象深刻,她以主流话语来劝乡长要为人民服务,要创造和谐社区,她每说一句,乡长就应一个诺,这不仅体现她的凛然正气,也说明了她的沟通策略是有效的,她把一个前来威慑艾滋病人的官员说服了,转变了他的观念与态度。高耀洁医生是贯穿《中原纪事》的人物,她顶着巨大的压力走访农村,

反映真相；她记录病例，为病人看病，编写防治艾滋病的书籍，免费寄发宣传资料，她一言一行都显示出对病人无限的关爱。

中国当代发生过妇女运动吗？妇女运动的力量在哪里？如何评价运动的成果？在学院女性主义者编撰的妇女史中，学院知识分子们的思想论战以及他们开展的会议、演出也许都会得到书写与肯定，然而，基层妇女的言说与行动却可能不被看见。甚至，妇女学的课程也还没有充分认识到基层妇女所生产的知识的重要性。艾晓明的纪录片致力于使基层妇女的遭遇与行动得以被看见。她拍摄的纪录片到目前还属于“不合法的知识”：有人认为这些影片主观色彩太浓，有人认为它们挑战性太强不适宜作为教材。我常常想，当中国的女性主义学者们在书斋里苦闷时，最好的读物就应该是黄淑华、李喜阁和刘显红她们所写下的日记。如果将来有人去写中国妇运的历史，她们应是当之无愧的主角。此外还有高耀洁医生、刘秀珍律师等等这些生活在基层的女性知识分子，她们是妇女运动的积极推动者。

二、培能与参与式纪录片

艾晓明到河北、河南拍纪录片，她不仅是一位纪录片导演与摄影者，也是一位 NGO 工作者，是一位送温暖的志愿者。她意识到草根阶层要发展自身力量，必须抱成团，于是她与王克勤记者、李黔冀先生等人一起，辅助刘显红与张记录他们成立了“关爱之家”，北京的一些网络志愿者响应他们的倡议，为感染者募集了最初的救助款。此后每次采访，艾晓明带去的都不仅仅是摄影机，她带去的还有图书、共同工作的律师志愿者、培训信息和鼓励。她第一次从邢台回来之后，发现他们的信息极度匮乏，第二次就带去了《艾滋病防治条例》、《艾滋病家庭防治》等资料。到了当地，还到书店去买书送给乡村干部，期待他们了解防治常识，更好地为人民办实事。后来，她跟助手到北

京传染病预防控制所去拿资料，恨不得把所有相关的资料都背回来，送去给农民们。

除了带去书籍、资料和各种信息，艾晓明几乎每次都会安排援助律师与农民们座谈，为他们提供法律咨询。她第一次去邢台就认识了刘秀珍律师，刘律师年届七十，却以清晰的思路和充沛的精力为他们提供法律咨询。也正是她，为邢台农民王为军打赢了河北的第一个艾滋病官司。王为军的妻子因在医院输血感染艾滋病已经去世，留下的小女儿也感染。对于农民来说，打官司是比登天还难的事情，再加上事件发生在十多年前，医院的病历、住院的收据等主要证据都已经失落，很多农民都对官司没有信心。同时，打赢官司的王为军的赔偿也没有执行，打赢了也拿不到钱。然而，对于这些输血感染的受害者及其家属来说，打官司是他们获取正义与赔偿的重要途径。

为了获得更多法律方面的援助，艾晓明多次与律师、记者等志愿者联络，使刘显红、张记录、李拥国等受害者、血液工作者李黔冀能够在更大的空间里展开呼吁，获得帮助。在孟林先生的帮助下，这三个受害者与来自北京各律师事务所的李方平、江天勇等十多名律师开展座谈会，参会的还有著名的艾滋病专家张可医生。在这个会议中，三名感染者陈述了他们的遭遇和诉求，李黔冀介绍了邢台血液污染事件的前因后果，张可教授谈了艾滋病防治和他对国家政策的预测。律师们纷纷献策，探讨解决问题的途径。这些活动极大地鼓舞了三位受害者，增强了他们打官司的决心，他们也通过这些活动掌握了更多的法律知识。

刘显红、张记录和李拥国作为“关爱之家”的主要负责人，他们也为当地的受害者做了大量义务工作。他们定期走访受艾滋病影响的家庭，记录每个家庭受害的经过，为这些家庭送去问候。一年过去，他们整理了大量的资料，这些资料大多数是张记录用笔记下来的。他们以不懈的努力，建立了一个当地的“艾滋病受害家庭资料库”，一个个鲜活而惨痛的悲剧故事取

代了冷冰冰的数字,让人们看到了受害者所遭受的更具体的冤屈、挫折与不幸。刘显红的家则成为关爱小组联络的地点,为此她不仅奉献了时间和精力,也承担了很大的压力。她接待来自各方的村民,为他们解答疑问,尽量提供帮助。

艾晓明的摄像机不是以“墙上的苍蝇”那样静观事态的发展,摄像机后面的导演和摄影师积极地介入事件。摄影机要记录的不是“原生态”的河北河南农民的生活,而是记录他们的成长与变化。从纪录片中观众也可以感受到受访者面对镜头时越来越自信,他们开始时更多的哭泣与悲哀,随着他们参与各种活动,接触更多的信息,他们逐渐变得坚强,他们的诉求也越来越明确——从苟活着到争取权益与正义;从自我抗争到团结抗争;从激愤到依法抗争。

有人也许会问,这些长期遭受歧视的村民为什么会愿意面对镜头?艾晓明回答说:“村民希望掌握媒体,希望运用媒体,希望这个媒体是为他们服务的,除了这个明确的意识以外,还因为他们的消息能够得到报道的太少了。”^①艾晓明认为摄像机这个媒体是站在村民的立场的,甚至就是属于村民的,所以,她能够赢得村民的信任。村民信任这个摄像机,知道这个摄像机背后的人是帮助他们的,也因为他们是勇敢的,勇于面对自己的命运和外界的压力。

这种参与式的纪录片为弱势群体增加了技能、能力与信心,也改变了记录者与被记录者的关系。记录者主动调整了自己的立场,站在受害者的立场;记录者改变了自己的身份,跟受害者一起承担。记录者不想只是“客观地”记录了这里的贫困、愚昧和悲惨图景之后就回去剪辑消费那些景象。艾晓明对此的理解是:“我过去是一个学者,现在加入了独立制片人的行列。我决定拍摄与我过去写研究论文时一样,我选择的是问题,目标是推动改变。在拍摄社会问题纪录片时,我的立场是

① 丁小:《记录中国——艾晓明谈纪录片与社会变革》,自由亚洲记者采访报道。

受害人的立场,这常常把我自己变成了个受害者;因为和弱势群体站在一起,不太能得到有权者的理解和鼓励,所以我也常常采访不到政府方面人士。也因为这一点,尽管不是一个职业新闻工作者,村民把我当作自己人。他们始终相信,本片可以向上级领导反映他们的痛苦,可以让社会公众听见他们的诉求,最终能帮助他们解决问题。”^①

纪录片经历了“直接电影”(Direct Cinema)的革命浪潮之后,已经很少采取话外音和记者采访式的表达,艾晓明的纪录片也不采取话外音,但她坚持采用直接访谈,并且常常直接提问,并且与受访者的距离太近,因而常常被质疑不够客观,以下继续探讨纪录片的纪实与诗意的议题。

三、纪实与诗意:纪录片的多重意义

《中原纪事》和《关爱之家》讲述了多个催人泪下的、悲惨的故事,然而,影片呈现的不只是无助、无奈、悲痛与愤怒,影片也展现了关爱的温情,抗争的力量和战胜疾病的希望。这些交叉编织起来的故事相互补充,相互激荡,展示了艾滋病议题所面临的处境,一方面是基本生存的保障、医药来源、歧视与偏见、儿童求学与抚养等严酷的考验,另一方面是对依法抗争、争取尊严与正义所展示的巨大力量。同时,志愿者、专家、媒体和各种 NGO 组织等各种社会力量也不容忽视,他们为改变艾滋病受害者的困境,为争取社会正义而做出了可贵的努力。艾晓明导演除了让这些受访者说出其中的种种冲突与困难,同时也通过系列的意象来展示出更丰富的意义。

关于纪录片的意义,诚如 Bill Nichols 的四条腿理论(“Four Legs of Documentary”)^②所表明的,纪录片不仅仅讲述故事,记录现实,它也需要通过诗意的实验作品来表达意义。此外,纪

① 丁小:《记录中国——艾晓明谈纪录片与社会变革》,自由亚洲记者采访报道。

② Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

录片之父约翰·格里尔逊将纪录片定义为“真实的创造性处理”。

首先,这两部纪录片通过一些细节来渲染情感,展示出悲怆、阴惨与强壮的氛围。例如,两部纪录片都展示了村庄四周或新或旧的坟茔,传达了死亡的威胁与阴惨的气息;在多个拜祭的场景中,纸钱化成灰烬漫天飞舞,无限凄怆,让人感到生命的轻与重的无限矛盾。在一些表现儿童游戏的情节,镜头又通过抓取鲜花、卡通图片等细节展现了生的渴望与生生不息的力量。

其次,这两部纪录片通过对农村、城市的空间的描述,造成了多重话语对话的效果。导演选取了宣传标语、广场的雕塑、纪念碑、政府机关办公楼等意象,这些意象作为一种语言,承载了复杂的意义。它们在很大程度上代表了主流的话语,例如多次出现的“体现党的关怀,实现两免一关怀”、“发挥党员先进模范作用”等,这些标语表达了政府的立场。然而,受害者讲述的故事构成了对这些主流话语的质询,强烈表达了个体言说与主流话语之间的多重错位与矛盾,由此激发观众去思考。正如拉毕格在《纪录片创作完成手册》所说的,最好的纪录片能出色地控制激情,用新颖的方式展示熟悉的事物,引导我们用更深层的意识去思考,甚至使我们采取行动。^① 这些标语是中国观众所熟悉的,然而,它们所传达的意义,因为其不同的语境而有了变化。

最后,当我们细致阅读这两部纪录片的封套时,其传达的意义也值得深思。其中,《中原纪事》的封套里面缩印了其中一位受害者手写的长达二十多页的自述,《关爱之家》则缩印了三份报纸的相关报道,封面的照片也讲述了多样化的抗争故事。这些资料与纪录片的内容相互激荡,把纪录片的意义引向更广阔的空间,显示艾滋病问题不是这些受害者自身的问题,而是全球性的问题;艾滋病问题所取得的任何进展,也都蕴含着社

^① [美]迈克尔·拉毕格:《纪录片创作完成手册》(第4版),何苏六等译,中国传媒大学出版社2005年版。

会各界大量有良知有责任的公民的勇气、智慧与承担。

在这两部纪录片中,观众常常发现村民们背着摄影机的三脚架,或者是拿着导演的行李。这就是纪录片所谓的“穿帮”,人们也许会疑惑,是不是这些村民跟导演串通一气在表演?这样的纪录片可信吗?当艾晓明向城市观众展示这些纪录片时,他们在受感动之余,常常会有这样的疑问:这样的表现手法是不是太主观了?那镜头显然带着情绪,站在受害者的立场,为什么不采访一些官员与医生?为什么不像新闻报道那样,采访多方的视角,以还原真实面貌?面对这些问题,艾晓明在拍摄感言里写道:“我在问题中工作,为了解决问题而拍摄,我一点也不客观。这样的角色和纪录片,当然是要受到怀疑的。”

关于客观真实,当代文化研究与媒体研究已经告诉我们,真实都是用语言(文字、图像或影像语言)建构出来的,没有绝对客观真实的新闻报道,也没有绝对真实的纪录片。因为即使是纯粹的观察式,把镜头放在哪里,把哪些内容纳入摄影框,何时开机与关机,这些问题都会影响到影片的风貌。艾晓明导演干脆直言:我一点也不客观。这真是一语道破。再说,客观难道是纪录片追求的最高价值吗?举个著名的例子,莱妮·里芬斯塔尔的经典之作《奥林匹亚》^①记录了柏林奥运会的过程,并神化了希特勒。面对这样的题材,所谓的客观纪录可能拍摄出违背人性的作品;再说,里芬斯塔尔也不客观。事实上,好的记录者都在解释事件,并从符合人性与正义的角度去解释事件。同样,在艾滋病的事件中,如果导演把纪录片有限的篇幅让给官员、警方与医院,这部纪录片就会失去自身存在的意义,它将不再具有反映人类的生存状态、抗争、批判社会不公的作用,而沦为与主流媒体同样的媒体。在我看来,官员们掌握着大部分的媒体,他们有足够多的媒体表达自己的意见与意志。对于妇女运动、公民运动和 NGO 开展的活动来说,有一个可以表达弱势群体的声

^① 丁小,《记录中国——艾晓明谈纪录片与社会变革》,自由亚洲记者采访报道。

音,展示弱势群体成长过程的媒体,这是非常珍贵的。

追求真实的观众会还是困惑,纪录片怎么可以采取诸如对比、音乐烘托等艺术的手法?纪录片所追求的真实,不仅包括外在的客观真实,还要再现拍摄对象的内在生活状态,因为,他们的所思所想、记忆、恶梦都是真实的一部分。适当的艺术手法是再现内在真实必须的手段。例如,《关爱之家》纪录了邢台地区元宵节的民间活动,导演期待通过这些铿锵的鼓乐和热烈的节庆色彩,来展示农民的坚韧的生命力,也与第二天祭祀哭坟形成一种对比。这里有人物的内在真实,也有导演对艺术风格的探求。用艾晓明的话说:“纪录片背后的层次还有就是我们去看灵魂的状态,影像也希望传达灵魂的状态,这是中国人一种灵魂、一种对生命的欲求,一种意志。你去河南看那些艾滋感染活动者,你会觉得在这种生命的绝境中,人们爆发一种超常的力量。”^①正是这种表达农民的精神与灵魂的追求,让艾晓明一直没有放弃采用音乐背景,并一直探索如何把地方文化艺术融入纪录片之中。

当然,这两部纪录片的艺术表现手法也有较多遗憾之处,例如有些镜头移动得太快,有些镜头的转换没有控制好,画面不够流畅。从多个场景可以看出,现场之后一台摄像机,导演、摄影与采访者只有艾晓明一人,这样的小本制作,这种民间记录的方式也限制了表达的方式。

而对于习惯了看商业影视的城市观众来说,这些纪录片复杂而沉闷。对于这种抱怨,导演只有苦笑。艺术在当代已经沦为商品,人们期待从那里获取娱乐,而不是艺术对人类社会与智慧所提出的挑战。怎样去观看那些不是为消费而生产的文化产品呢?让我改用苏珊·桑格塔的话:受众需要培养相应的感受力。那些挑战艺术定式与社会偏见的作品,也必然挑战人们的接受方式,甚至挑战人们的自我。

^① 丁小:《记录中国——艾晓明谈纪录片与社会变革》,自由亚洲记者采访报道。

结语：影像的力量

《中原纪事》和《关爱之家》先后在中国高校、NQG 组织、香港中文大学等机构播放，使更多人群了解了中原地区艾滋病的起源、受艾滋病影响的妇女儿童的呼声、目前的困境和问题，并了解到民间抗击艾滋病工作者和草根组织的积极作用。影片尤其引起了青年学生、教师和维权工作者的普遍关注。通过这部纪录片，政府官员也可以了解民间呼声，例如，河北省委和邢台地区市政府、沙河市政府高度重视，政府出台了救助政策，对感染者处境有所改善。例如沙河去年拿出了近千万资金，给每个感染者家庭一次性补助两万元，每月补助三百元，并且给感染者发放了免费的诊疗卡。同时，本片中采访的部分村民通过法律诉讼的途径，得到赔偿，例如本片主人公刘显红家庭经调解获赔 40 万元，李拥国家庭获赔 36 万元，徐凤英一家四口感染获赔 70 万元。张记录案一审胜诉，二审即将开庭。其他接受采访的感染者村民，陆续起诉医院，进入法律程序。影片提高了邢台地区输血感染艾滋病以及公民维权行动的能见度，对侵权的医院起到了监督作用。从学生影评以及观看留言中可以看出，他们从这部影片中受到教育，强烈支持这部作品。美国密西根大学一位来自中国大陆的留学生看了这部影片后决定博士论文选题为草根组织行动与中国艾滋病。从感染者来信可以看出，这部作品反映了他们的心声。这部作品提高了抗击艾滋病民间斗士工作的能见度。

以上这一切的收获，都是对这两部纪录片的嘉奖与鼓励，这些成果证明了导演的拍摄理念的有效性。同时，这两部影片也将超越导演的观念，以其长度、深度和复杂性，在观众中获得不同的诠释。无论如何，它第一次向全世界展示了在中国民间正在成长的公民力量，它呈现了进入二十一世纪中国乡村艾滋病与公共健康、法律人权的关系，以及公民怎样通过团体努力

来表达自己的诉求,怎样能够启动法律程序来维护自己的权利;而在这个过程中,它也特别聚焦于妇女儿童的处境以及她们的贡献。

最后,以艾晓明导演的话作结:“我们后来拍的其实就一个主题,在中国这样一个变动的年代,从2003年孙志刚事件开始,在公民权利意识萌动的这个年代,我们希望记录这个维权运动和社会转型的历史。我会一直走下来,如果中国社会有希望,它的希望是在这里。这个公民社会的空间会逐渐扩大,公民的参与会越来越多地给社会政策带来影响。我们看到中国那么多的不公,几代人的眼泪流干了也没有用,但如果有公民社会的空间,这些媒体可以继续生长,一天长一片叶子,哪怕一天保证不死,它也是希望所在。”^①

(作者单位:中山大学)

^① 艾晓明:《拍摄感言》,中山大学性别教育论坛网站。

身体叙事与性别 互文性

張氏家譜
卷五

性力与生殖力的叙事角逐：华文电影中 男女导演对女性身体的不同想象

——以《色戒》、《苹果》为例

荒 林

近年来华文电影对于女性身体的想象，已从爱情压抑、容貌地位开始向着性力与生殖力两个不同方向发展开去，性的叙事和生殖力的叙事似乎越来越获得独立地位，由性而生的冒险情节和由生殖而发生的离奇故事，为这个娱乐时代带来了全新刺激。《色戒》(Lust, Caution)和《苹果》可说是两个成功的案例。

然而，性力与生殖力的分离叙事，却体现了男女导演对于女性身体潜力的不同开发立场，以性为中心的男性想象把女性身体视为欲望的源泉，花样百出的性感快乐和性欲实践成为叙事核心，以生殖力为中心的女性想象则把女性身体当成一个连续的生命过程，性关系及其后果怀孕生育才是叙事所在。

《色戒》和《苹果》在大陆上演，反映的正是性力与生殖力的叙事角逐，是华文电影中男女导演对女性身体的不同想象，是不同电影意识形态对于现实中性别权力关系的镜像表达。

凭借《断臂山》而喜获奥斯卡最佳导演奖的李安并未丧失斗志，2007年再度操刀，携梁朝伟、王力宏、汤唯等著名演员，改

编张爱玲后期小说《色戒》，再度成为影视、文学、文化界的热点，一时间关乎《色戒》的种种或正统、或民间的讨论与评介络绎不绝，各执一词。以李安和张爱玲的人气再加上大段的激情场面，不论是闻“名”而来还是闻“色”而变，《色戒》都无疑成为街头巷尾、网络媒体的焦点。《色戒》是李安在读解张爱玲同名原著的基础上，凭个人主观对原著进行的深入探究和想象补遗。

《色戒》改编中强势的男性体验。既是改编，就是一种再创造，尊重原著的基础上另有心意。这种心意更多地表现出来的是男性经验和审美体验的加入。女主角王佳芝始终是一个被审视和获取的对象，上演的完全是男性经验版中的女性，丧失女性自我的生存体验。不论是为了“任务”而“破处”还是与易先生不断发生的激情性行为，电影中都不曾表现出王佳芝受到关于性事之后的焦虑和担忧。电影作为一种艺术形式是在生活的基础上进行的再创造，显然李安作为男性导演将生活中的男性经验移植到电影中，这种移植也许本身就是一种潜意识的，他自己都不曾察觉和警惕的。这种男性经验的表现很客观的反映结果就是王佳芝像一个男人一样似乎只关注了性本身，享受到的也是那种像洗过澡一样的酣畅，这显然是男性导演将性体验转嫁给女性人物的表现。但事实上如果从电影艺术回归日常生活，百分之九十的女人在性行为之后都会发生后果，有怀孕的危险。男性对性行为的无所顾忌和肆无忌惮是因为他们没有后顾之忧，他们可以充分享受性的快乐，但是女性由于自身生理结构的原因，会时刻面临怀孕的后果，所以会小心翼翼，提心吊胆。这种内心对于结果承担的背负往往就是女性不能在性行为中充分释放和享受的原因。在电影中我们没能看到王佳芝为此而理应具备的女性对于怀孕的一丝担忧和恐惧，这段十分重要和事实上真实存在的女性经验被完全剥离和剔除。试想，如果王佳芝在与同学做爱的第一次中不幸怀孕，那么她还能否进行所谓的“任务”？如果与易先生在某次做爱

中不幸怀孕,那么她和易先生之间还会不会继续那场扑朔迷离的两性之战?王佳芝会不会由于孩子的原因而退出和背叛“任务”就此被包养?当然,为之辩护的人可以说因为在张爱玲的小说终究没有体现出王佳芝的这种忧虑,但是值得反问的是张爱玲也没有如此浓墨重彩地描写和强调王佳芝与易先生的几场激情大戏。显然,李安是在张爱玲小说的基础上将男性的经验扩大化,而将女性的经验完全规避。

《色戒》中性与政治的联袂与较量。《色戒》表象是性与政治的一次联袂表演,实为性与政治的一次权衡和较量。不论是小说本身还是电影都反映出男人是政治的,女人是性的。到底是政治控制了人的性还是性污染了政治?这也是创造者们思考的吧。一群爱国青年把舞台搬向社会,参与了所谓的政治暗杀。这是一个老套的故事,惯用的更是一个老套的技巧:美人计。男性的领导角色在于他们高举的“爱国主义”口号以及对女性以性换取任务胜利的空洞的安慰和鼓励。他们慷慨激昂、义正言辞,却让女人冲锋陷阵。运用的手段——出卖身体,则是男性一直诟病和诋毁的,真正的悖论正在于此,为何同样是身体交易,冠之爱国之名就可名正言顺,这也正是男性弱势之时为自己的辩护和安抚吧。邝裕民为着爱国而奔走呼号,实则幼稚可笑。面对他喜欢的女人,他为着所谓的君子之名,宁愿把王佳芝交给梁润生,他连要她的勇气都没有,爱的能力的丧失将他的虚妄自私和软弱无能表露无遗。较之梁润生他更加令人作呕。“我不会让你受到伤害的!”但是他的保证,在上级吴先生面前立刻化作虚妄。组织的任务是以牺牲个体为代价的,而这种代价是不需要负责的。换言之,政治的确立和稳固是以性的出卖和丧失为代价的。显然,女性为着爱家护国的名义深陷在男性的坚固话语中无痕无迹的消损和毁灭。吴先生作为行动的领导者,理所当然地向王佳芝发号施令并烧毁了给她父亲的信,然而却经不起王佳芝的几句倾诉和抱怨。“你以我为我能牵着他多久?凭我的身子吗?”“他每次都把我弄得流

血，他不光是要钻进我的身子，更是要钻进我的心。”吴先生只能用“住口”来遏制王佳芝的话。他的男性的自尊和面对事实的无能让他仓皇而逃。组织是不会考虑王佳芝的安危的。组织不是王佳芝身心的归宿。邝裕民的抚慰姗姗来迟，苍白的誓言不能给她安全和保护。反而是在和易先生的人生如戏中让她感到了那么些许爱的滋味。“她最后对他的感情强烈到什么情感都不相干了，只有感情。”所以，就在珠宝店里，就在她的忍辱负重的任务即将完成的时候，她为爱舍义。至此，人性私情对组织律令的凌越，在王佳芝这里得以完成。性的自由和激情战胜了政治的空洞和虚伪。然而王佳芝作为性与政治夹缝中的弱者，无论赌注押在哪一方，都是难逃残缺的命运。这也是性与政治主题中的女性宿命。

《苹果》在经过5次审核以及50多处的删节之后终于有幸与大陆影迷见面。但最终也没能逃脱被禁的厄运。

《苹果》的英文名叫Lost in Beijing，似乎更能体现片中人的状态，无论是刘苹果、安坤，还是洗脚城老板夫妇……

《苹果》也算得上是一部难得的好戏了。两男两女的简单得有些牵强的故事和慌乱得有些蒙蔽的人性在北京这座迷城里上演，不论是底层的洗脚妹和“蜘蛛人”，还是上层的老板和贵妇，面对北京这座城市，他们都是外来者，心灵的迷失并不因为其悬殊的经济地位和社会地位而有所差异。阿城曾经说过“现在的北京人晚上都去洗脚了”，外来洗脚妹刘苹果就是故事的中心人物，确切地说是现实中的边缘人物，但是边缘人物在生活中就往往是你身边的人物。“别以为自己有多主流”也许是当下的时新语，事实上你也有边缘的色彩。两个外来打工夫妇在北京最艰辛和混杂的工作中讨生活，两个港商夫妻在北京过着声色犬马的放纵生活。原本是两个不相交阶层的人物却因一次“强奸”抑或是“顺奸”而出演了一幕笨拙的斗智斗勇的喜剧和达成共识的闹剧。且不说刘苹果和林东的道德违背行为的可恶之处，单是受害者的安坤和王梅也没有什么可怜之

感——一个是在传统的“我的女人别人不能碰”的思想压抑下叫嚣着却为了钱出卖了妻子和儿子的男人。一个是因不能生育而遭到冷落却苦苦撑着婚姻的门面却为了报复和快感而偷欢的女人。

他们各自在自己的心灵迷宫里挣扎和走失。老板林东纠缠刘苹果，她用力抵挡，可是最终也就从了。她的第一反应，出于她受的教育，会反抗。但是当他进入的时候，真实的快感就占据了上风。安坤为了那12万可以不顾“男人的尊严”舍妻卖子，在他与王梅偷欢的时候除了生理的快感应该也有着“有钱人有什么了不起，他的女人我照样干”的怨气和发泄吧。但最终金钱垒起的城堡坍塌时他的心灵终于复归了。林东他们不一定弱势，但其实是被忽略的人。大家对这种小老板普遍的看法是有点钱，没多少文化，很花，但他们内心所拥有的东西、他们成长经历带给他们的，都没有人看到。富贵一生，得子心切，却终究是人财两空的无奈与虚空。王梅穿金戴银，洋房跑车的贵妇生活因其不能生育而使一切都黯然失色，精神的紧张和窘迫让她觉得生活岌岌可危，只有凭借一纸契约（如果离婚财产归她一半）才能得到片刻安宁。一个产生于“通奸/强奸”的孩子，却在两个家庭之间构成了微妙关系的张力支点。而在孩子和金钱的博弈之中，两个家庭，两对男女各自的选择却成为了整部片子最迷人的段落。一个初看简单的故事开始变得缠绕和复杂。看着是一个反映底层生活的东西，说回来却是在性、爱、婚姻、家庭、金钱和传统观念等等层面上的一个深刻的追问和质询。说到这里，故事便不是那么简单了。如果说选择的过程是人性的，因为欲望无法根除且是愈败愈勇，那么选择的结果却是让人无力承担的。混乱和残局有种让人越陷越深和“事已至此，无力回天”的疲惫和懈怠。两对男女、两个家庭的碰撞其实是这个发展速度惊人的社会的特写，这是一种追求共性的尝试和体验。

《苹果》中性与阶级的交错和融合。女导演拍的片子通常

都会被冠以女权主义倾向的帽子,李玉虽然是对之予以否定的,但是不难看出她对于女性人物和命运的把握上还是有着细腻而丰厚的功力的。女性是社会的弱势群体,这种观点已经不那么先锋和极具争议性了。影片着力表现的是不同阶层和性格的女性对于命运安排的真实地反映和抗争。刘苹果没有人们想象中的不断挣扎和抵抗,确切的说她是任人摆布,随遇而安的。泡脚城里的工作她得心应手,懂得如何保护自己;为了保住工作她可以用法律威胁老板;对于怀孕的既成事实她可以和丈夫一起签个卖子协定;产下孩子她还可以搬进林东家当起奶妈;面对王梅的冷嘲热讽和刻薄挖苦她都能忍则忍。这个低眉顺眼的小媳妇不是满腔热血的激昂分子,但是她使着一股“暗劲儿”。她可以没主意,但是要有一个限度,等她的心再承受不了的时候,她会做一个决断,而且跟她做之前的事情一样轻松。现实中的女性有很大一部分是这样的,这个角色的层次,是要真正理解这个人的时候才能看到。影片结尾苹果带着孩子离开也许可以看作是她觉醒的表现,这是不是又回到了那个古老的话题“娜拉走后会怎样”,但是不管怎样,她的生活从此由她做主,不管是堕落还是重新开始。王梅是富足却空虚的女人,但她同样智慧和理智,她知道她想要的和她拥有的,对于她来说当个传统的男权主义的卫道士也许是最好的选择,虽然她知道这是多么荒唐和可笑,但现实生活中往往就是这般无奈。当她与苹果握着手的那一刻,同性的姐妹情谊得到了温暖的诠释——同是天涯沦落人,又何必相互为难和伤害。作为辅助线索的小妹出场次数不多,她的命运轨迹是跳跃式的但是却是必然的,虽然有些成规式,但为了体现立体的城市面貌和人物角色,导演也实属用心良苦。在当下社会,死亡也在被娱乐化,小妹的死也许并不会给人带来多大的震撼和反省,因为周围的这种人事太多了,人们麻木到习以为常了,这也是导演再一次重申的用意吧。

强调性的激情场面,李安关注的是性本身的愉悦和刺激,

这种强大的感官效应完全符合男性的自身经验，并不断扩大和延伸，同时摒弃女性同样作为主体的心理和生理反应，王佳芝似乎是一个性欲发泄和政治交战的工具，完全丧失自己的体验和声音，连女人最基本的怀孕和生育功能的特征都失去。李玉的《苹果》直写性的后果是怀孕，女人总是要生孩子的，这句侯咏电影《茉莉花开》的台词，是苹果的主题：孩子是谁的？孩子给谁？金钱和孩子和女人的肚子发生了深刻纠缠，女人的性有了经济成果，她可以因此被控制也可以因此而获得新生。李玉当然要让苹果获得孩子和新生了。这就是女权主义的性。

《色戒》和《苹果》在大陆上演，反映的正是性力与生殖力的叙事角逐，是华文电影中男女导演对女性身体的不同想象，是不同电影意识形态对于现实中性别权力关系的镜像表达。

（作者单位：首都师范大学文学院）

欲望·身体·社会

——《颐和园》中的女性身体叙事及其困境

马 姝

作为对男性占有话语权的男权社会的一种反抗,女性身体叙事(Body Narrative)最早见于西方上个世纪六七十年代的文学作品中。70年代,“女性写作”的推行者、法国女性主义理论家埃莱娜·西苏(Helene Cixous)就曾经主张,女性作家应当经由女性身体出发,寻找女性话语权,表达被历史上占统治地位的男性书写所忽略和遮蔽了的女性欲望,以及被歪曲了的女性生存实境。这一主张基本概括了“女性身体叙事”的内涵和目标。上个世纪末,大陆的一些女性作家开始进行女性身体叙事的尝试,开创了所谓“身体写作”,引起了很大争议。但是,不管“身体写作”取得了哪一种性质的关注,它在大陆目前的文学创作中都并非主流。女性的欲望以及承载欲望的女性身体,并未因此而走出男性话语编织的囚笼,在文学作品中获得自如伸展的空间。

大陆电影中的女性身体的命运大抵相同。在各种影像中,女性身体或是以迎合男性审美取向的姿态,作为被男性群体观赏的“对象”而存在;或是以次要的、陪衬的地位,隐身在男性主角背后缄默无言……自然,影像中的社会景观也是经过男性视

角筛选,按照男性的思维方式和经验特征来建构的,带有鲜明的性别烙印。因此,在这样一个男性中心的影像世界里,娄烨近期的新作《颐和园》^①就显得格外引人注目。影片跳离常规,独树一帜地选择了纯女性视角,以女主人公将近二十年的生命/身体经验为线索,通过女主人公的各种“欲望”形态与同时代的社会脉象之间的相互映照,串连起了二十年来中国社会转型与时代变迁的历史轨迹。但是,片中的女性身体是否如创作者之愿承担起了如此沉重的叙事任务?笔者试从以下三个方面对这一问题展开探讨。

一、《颐和园》中的女性身体叙事

1. 欲望的身体

让我们先了解一下片中的女主人公——余虹。

余虹出生在东北边境小城图们,87年到北京上大学。89年休学回家。然后,陆续在深圳、武汉、北京等地工作。整个影片从80年代末一直拍到2000年以后,跨度达二十余年。影片中,将余虹二十余年的人生经历串连起来的,是她与大学恋人周伟之间的爱情故事。两个人在大学阶段疯狂的相爱又肆意的互相伤害,几度分合,直至余虹休学,周伟出国。若干年后,周伟回国,找到余虹,但两人已再也回不到从前。

若只看故事情节,影片似乎和一般的爱情电影并无二致。但是,电影在叙事方式上并没有沿袭常见的男女两性互动的模式,而是完全从余虹/女性的身体经验的角度,以余虹/女性为中心来讲述故事,女性在这部电影里拥有绝对的权威地位。让我们透过故事的表相,更深层次地来认识一下余虹。影片一开

^① 对于片名,娄烨本人的解释是,颐和园是片中男女主人公谈恋爱的地方,在这里,他们度过了人生中最美好的一段时光。坊间另外一种解释是,颐和园作为中国最有权势的女人为自己建造的皇家园林,喻意着这是一部完全以女性为中心、展示女性隐秘的内心世界

始,就点明了她的家境——母亲早逝。母亲的形象通常是女儿在性别社会化过程中重要的模仿对象,母亲角色的缺失,似乎决定了在余虹的性格里必然存在“生硬”(一位女性好友对余虹的鉴定)的成份。所谓“生硬”,和周伟及大多数男性喜欢的女性特质——“温顺”恰好相反,是与规范、驯顺等传统文化所要求的女性特质相对的。余虹不仅不够“温顺”,而且具有一些通常用来形容男性的特点:独立、强悍、放任不羁。表现在两性关系上,便是余虹对于自己的身体“欲望”能够坦然面对和主动追求。去北京上学的前夜,她把身体的初次经验交给了家乡的初恋情人。大学里,她在宿舍里大胆地释放自己的“欲望”。与周伟分开后,她也不断经历着不同的男性。“欲望”带给余虹的,不止是身体的欢愉,还有从身体经验中获得的女性意识。通过“欲望”,认识“身体”,通过“身体”,认识“性别”,“欲望”成为余虹认识自己和体验社会的全部起点。当然,这个过程并非一片坦途,它伴随着身体的燥动、灵肉分离的痛苦以及自由化的个体与社会体制对抗时的混乱。

但是,不管余虹们是如何坦然地处置身体的“欲望”的,有关身体欲望的“不健康”内容从柏拉图时代开始就不断受到主流话语的批判和排斥,与精神的追求相比,身体的欲望总被认为是低级的、卑劣的、甚至是邪恶的。但不可辩驳的是,身体是人作为个体独特存在的标志,对身体欲望的呈现在一定意义上是对存在本身的印证和阐释。余虹便是借由“欲望”来确立自我的。她不受社会教条的拘束,以自主自由的态度处置自身的欲望。在与男性的对垒中,她从未将自己摆在从属、被动的位置,而是大胆主动的追求欲望的满足。在与同性的关系中,她身上具备的区别于传统女性的“生硬”个性,更使她成为同性依赖甚至依恋的对象。她抽烟、她不“温顺”、她还教室友如何自慰——一种可以让女性通过生理需求上的自足来摆脱对男性的依赖的重要方式。

2. 身体的叙事

影片中,女性身体暴露的尺度是相当大的,但是,“身体”或者“女性主义”并非电影表现的主题。“身体”作为余虹感知世界的重要渠道,既承载着她的欲望,也承载着本片的叙事任务。在近二十年的时间里,余虹的身体经验日益丰富,从青涩变得成熟,从躁动不安变得略显疲态。影片在讲述余虹的身体经验的同时,还通过一系列的时代符号,如,各个时代流行的着装、音乐、生活方式等来注明人物所处的社会发展阶段,另外,还辅以某些社会事件的纪实性原始影像,来表现与她的身体经验同时发生的二十余年社会变迁过程——

87年,余虹离开家乡图们来到陌生的北京。外面的世界让她兴奋,也让她身体里不驯的基因有了一个放纵的舞台。这时,电影以罗大佑的摇滚版《青春圆舞曲》为音乐背景,迅速的对课堂、宿舍、运动场等大学生生活场景进行镜头切换,以此揭开了余虹大学生活的大幕。这一幕时间虽短,但是既交待了女主人公的生活环境,又着意表现了八十年代末大学生的生活状态。在大学里,余虹纠缠于周伟和其他男性间,欲望蓬勃却躁动不安,感情专一却行为不端,让她与周伟之间的感情布满伤害。在表现余虹大学阶段的身体经验的同时,影片还通过一系列生活细节,进一步展示了当时大学生的精神面貌:酒吧里西化的娱乐方式,教室里的诗歌朗诵会,宿舍里自由大胆的性爱,摇滚和古典并存的多元文化环境……。就在两人分分合合之际,政治事件爆发,这时,电影再次以摇滚乐、黑豹的《Don't break my heart》为背景,开始交待人物的生活轨迹,同时还穿插着东西德统一、苏联解体、香港回归等纪实性影像。余虹休学回家,先去深圳,再到武汉。周伟出国,开始异国他乡的漂泊。在分别描述了二人在武汉和德国的生活之后,镜头继而又推向2000年、2001年……

与一些时代符号和纪实影像同样担负叙事任务的,还有作为旁白出现的余虹日记。脆弱、敏感的身体以及身体释放出来

的欲望信号,是余虹感知世界的最重要最信任的渠道。她把自己的身体经验和对世界的感受,用日记的方式记录了下来。这些文字充满才华,又带有谵妄和人格分裂的痕迹。透过这些呓语般的旁白,可以看到她在混乱的身体经验里感受到了爱情的炽烈与痛苦,感受到了社会变革来临前的动荡,她以女性独有的敏感呼吸到了与她一样躁动、一样茫然的时代气息。影片里,女性个体生命状态与社会变迁的场景交叠出现,身体经验中的混乱与焦虑与社会层面的浮躁与迷失互相映照,身体欲望从蓬勃到颓败的转变,与社会面貌从理想主义到全面平庸的转变互相映照,充分说明这并不是一部爱情或女性主义题材的电影。影片实际上是从女性的视角,通过女性身体经验来展开宏观层面的社会叙事,并通过这种叙事对有关政治和历史问题进行追问与思考。

二、相关背景:第六代导演叙事风格的转变与“身体写作”的出现

毫无疑问,影片中的女性身体叙事并不代表目前大陆电影的主流。在某种程度上,影片对“身体”的暴露尺度还触犯了现行体制中的许多规范。但是,这样一部看似“异类”的作品的出现又并非偶然。我们可以从第六代导演的叙事风格以及文坛近年来出现的“身体写作”中发现这部电影诞生的“征兆”。

首先,第六代导演的叙事风格基本摒弃了前代导演热衷的宏大叙事,逐渐转向了私人叙事。这种叙事风格上的转变,为《颐和园》中的女性身体叙事作了重要的铺垫。

“宏大叙事”来自于法国哲学家利奥塔的《后现代,关于知识的报告》,指的是“科学知识合法化”的叙事。利奥塔认为,后现代,就是对宏大叙事的不信任和对宏大叙事手段的淘汰。之后,有很多的哲学家、文艺理论家、历史学家从不同的角度对宏大叙事做出不同的阐释。从资料来看,“宏大叙事”大体上指的

是这样一种叙事：“有某种一贯的主题的叙事；一种完整的、全面的、十全十美的叙事；常常与意识形态和抽象概念联系在一起；与总体性、宏观理论、共识、普遍性、实证具有部分相同的内涵，而与细节、解构、分析、差异性、多元性、悖谬推理具有相对立的意义；有时被人们称为‘空洞的政治功能化’的宏大叙事，与社会生活和文化历史的角度相对；题材宏大的叙事，与细节描写相对；与个人叙事、私人叙事、日常生活叙事、‘草根’叙事等等相对。”^①

在第六代导演的作品出现之前，大陆电影整体偏爱和迷恋这种“宏大叙事”。例如，张艺谋、陈凯歌等第五代导演，在叙事上都主动追求或被动陷入了利奥塔所说的“宏大叙事”的视阈。他们将影像关注的焦点投向厚重的传统文化、痼疾丛生的民族心理或是混沌愚昧的生命群体，热衷于从国家、历史、民族的角度展开宏大叙事，对掩盖在宏大叙事下面的微小个体没有太多兴趣。但是，这种将宏大叙事奉为主臬的做法，开始随着社会层面的文化生态环境的转向而有所改变。后现代文化思潮的出现、电脑技术和网络的普及、影像表达方式的多元化等多种因素，使宏大叙事逐渐被平民话语所取代。有学者甚至认为这是一场重大的革命，因为它从观念上提供了打破权威神话的可能性，成为影像文化走向边缘和民间的开端。于是，我们看到，六十年代出生的第六代导演在关注的群体和切入历史的角度上，都表现出与前代截然不同的旨趣。主要的表现就是他们更擅长也更信任与宏大叙事在价值上背道而驰的小叙事、私人叙事或日常生活叙事。例如，他们几乎不约而同的以边缘话语姿态，去捕捉前代导演镜头所遗忘的亚文化或被遮蔽的边缘人物，从一种平民化、民间化的立场去观察和呈现真实的社会面相。最有代表性的作品，就是贾樟柯的“故乡三部曲”，在这三部作品里，他都是通过小人物甚至社会边缘人的生存状态和生

^① 程群：《宏大叙事的缺失与复归？》，《史学理论研究》2005年第1期。

活轨迹来反映时代的变迁。这一新的叙事方式使汲汲无名的普通平凡的生命个体逐渐挣脱被一系列宏大话语遮蔽和掩盖的历史,开始走入影像,具有了在影像中记录时代、书写历史的价值。

正是因为第六代导演在叙事风格上的特点,《颐和园》中的女性身体叙事就显得并不突然和偶然,它与第六代导演的整体叙事风格完全一致。长期以来,女性以及女性身体在大陆电影的影像中不仅基本处于边缘化的地位,而且,她还遭受着双倍于其他个体(男性个体)的视觉侵犯:她不仅在镜头语言中处于被轻视、被漠视的位置,还常常在以男性话语为中心的影像世界里被拿来作为观赏和把玩的对象。因此,女性身体叙事完全具备私人叙事的特点。

其次,上个世纪末大陆文坛出现的“身体写作”,也可视为《颐和园》中女性身体叙事的前奏。“身体写作”的创作者几乎由清一色的女性作家组成,包括了陈染、林白、卫慧等人。她们承继了五四以来的新女性写作,并在内容上突破了以往女性作家的尺度,对女性身体经验进行大幅度的细致描写,力图通过这种“身体写作”呈现女性的真实生存状态,并从中提炼出专属于女性视角的社会认知与历史经验。当然,这种大胆、先锋的创作方式遭致了许多非议与批评。但是,不管这种“身体写作”受到了什么性质的关注,它却确凿无疑的在大陆文坛树立起了一面具有鲜明的女性特质的、写着“欲望”和“身体”两个大词的旗帜,女性终于借由自己的身体,发出了褒贬不一却掷地有声的声音。当女性的“欲望”和“身体”冲破了传统文化沉重的藩篱,不再是迂回羞涩地在男性目光的注视下欲说还休时,这的确意味和标志着女性意识以及女性地位的提升。事实也证明,身体写作、女性意识的提升以及作为其意识形态支撑的女性主义思潮,在大陆造成了不小的影响。《颐和园》将焦点对准女性身体并以此作为叙事重心,沿用与“身体写作”相同的叙事模式,很难将二者视为两类不相干的创作。

三、《颐和园》中女性身体叙事的意义

《颐和园》选择从女性的视角来表现社会变迁,这是对第六代导演私人叙事风格的延伸与发展。前文中已经提到,在第六代导演出现之前的大陆电影影像中,微小的生命个体是淹没在宏大叙事的洪流之下的。女性尤其如此。她不仅是社会中最微弱最边缘的一群,而且她的“身体”还处于被权力意志长期压迫的境地。因此,这部电影中的女性身体叙事的意义不止于叙事风格上的突破,还体现了更深层次的价值诉求。

在《颐和园》中,女性身体和身体经验的“暴露”尺度在大陆电影中是少有的。影片一开始,就有一段余虹与初恋男友急迫而草率的“野合”镜头,背景是那座封闭的边境小城。犯禁的身体与封闭的环境的对比,显露出余虹的性格中不受教条约束的特点。从她在整个过程中的反应来看,此时的余虹对自己的欲望和身体还比较懵懂,但就是这次“野合”,从此掀开了欲望的大幕。余虹从此一发不可收拾,完全被欲望这双大手控制了生活的方向。到大学里之后,余虹不羁的举止使她成为议论的焦点,也吸引了周伟的注意。两人相爱之后,频频在学生宿舍这样一个被校方监视和控制起来的环境里偷尝禁果。余虹甚至如入无人之境一般地到男生宿舍去找周伟,放纵欲望,纵情享受身体的狂欢。但是,身体的欲望让她快乐又让她害怕。“我们分手吧,因为我离不开你”。正是这句台词暴露了余虹矛盾的内心世界。她的身体渴望一种秩序,同时又害怕这种秩序对自由构成束缚。这种矛盾带来的结果是,她既渴望感情有所归属,又停止不了身体上的背叛。毕业之后,两个人分手,远隔两地。余虹来到一个中部城市的事业单位工作,工作环境沉闷、压抑,她无法割断对周伟的想念,却已经身心俱疲,空虚无聊之际,身体再度出轨,与一个已婚男子发生了关系。这一回,却只有简单的欲望,她因此而“非常放心”。

女性主义主张关注女性的身体状态。这里的身体状态不是指女性的生理机能健康与否,而是指女性身体所承载的社会符号意义。女性的身体行为与身体处境可以视为社会层面的各种关系形态在女性身体上的投射。英国社会学家布莱恩·特纳(Bryan S. Turner)曾经指出,社会本质上是一个“肉身社会”,一个社会的主要政治与个人问题都集中在身体上并通过身体得以表现。^①那么,从女性身体的状态可以发现社会层面的大量问题。在《颐和园》里,仿佛印证了“压迫越深,反抗越强烈”这句老话,禁忌与社会规范非但没有压抑余虹的欲望,反而成为欲望的催化剂,余虹的女性意识在这种不受拘束的欲望表现中突显得非常强烈。的确,女性主义认为,女性意识产生于对自己身体的意识,女性要拥有自己的性别,只能退回到身体,并由此出发来表征自己独立的生命体验和价值立场。女性首先就是从身体被男性话语所奴役的状态中解放出来的过程中重塑女性意识的。《颐和园》中,余虹不仅通过承载着欲望的身体苏醒了女性意识,而且,还冲破了传统文化体系中关于女性身体的禁忌,主动、大胆地追求身体的快乐。这种下意识的“犯禁”,既是女性试图挣脱男性话语霸权赢得女性身体主权的过程,也是自由的个体对于规范重重的社会体制的一次次逾越和挑战。影片设置余虹这样一个人物绝不是无意的,导演在这个年轻的充满欲望的身体上寄托了很多想法,希望通过这个人物传递的信息绝非“欲望”或“身体”这般简单。

伊格尔顿(Terry Eagleton)曾经说过,“肉体中存在反抗权力的事物”^②。人类的身体决不仅仅具有生物意义,还具有强大的反意识形态的作用,身体内部难以遏制的欲望对压抑人性的政治、经济、道德秩序构成致命的威胁。正由于对身体所隐含

^① [美]布莱恩·特纳:《身体与社会》,马海良、赵国新译,第14页,春风文艺出版社2000版。

^② [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰、傅德根、麦永雄译,第17页,广西师范大学出版社1997年版。

的革命力量的恐惧,人类历史上任何一个高度政治化极权社会,都在竭力倡导身体与灵魂的二元论,建构蔑视身体的文化传统,通过对身体的专政实现政治专政。在中国数千年专制社会里,一直存在着压抑身体、否定身体的文化传统和道德传统,尤其是千百年来对女性身体的压迫与残害,曾经达到令人发指的地步。因此,当女性集中在身体层面对男性话语进行突围的时候,不啻于一个最受压迫的群体在对各种压抑人性的制度进行卓绝的反抗。

四、《颐和园》中女性身体叙事存在的困境

《颐和园》中的女性身体叙事挣脱了许多捆绑在大陆电影身上的重重荆条,对女性身体经验的呈现以及藉由女性身体所提出来的对体制的质疑,都在某种程度上触犯了一些禁忌。这种独立、自由的精神的确值得称道。需要指出的是,女性身体虽然承载着许多社会意义,但并非所有的身体叙事都必然通向深邃的思想。可以说,女性身体叙事本身就是一把双刃剑,拿捏不当,不仅有损女性身体的尊严,而且可能走到女性主义的初衷的反面。上世纪末的“身体写作”最受人指责的一个问题就是,作者并没有通过女性身体叙事真正实现解放女性、树立女性的目的,真正进行了“用肉体表达思想”的实践。相反,“身体写作”遭遇了许多尴尬处境。例如,对身体的描写变成了纯粹的欲望盛宴;借商业炒作上位的做法恰好迎合了男性猎奇窥视的欲望,女性身体再度沦为被消费的对象。那么,《颐和园》在这方面做得怎么样呢?片中的女性身体是否成功地完成了叙事的任务?影片中有关个体层面的“欲望”和“身体”的思考是如何延伸到宏观层面的社会历史的?这种叙事策略是否可靠、得当?……一系列问题都需要从影片中女性身体叙事遇到的困境中去寻找答案。

第一,是身体的呈现尺度问题。并非身体呈现的尺度越

大,就越有表达的力度。大胆的尺度或许最初能够带来视觉上的冲击,但是频繁的大幅度暴露身体细节,反而可能造成所谓的“审美疲劳”。《颐和园》中对女性身体以及身体经验的呈现带有很强的写实色彩,尺度很大,时间也很长。当然,这或许是一部有关爱情的电影不应当回避的内容,但是,对一部并不以色情为目的而是有更高价值追求的作品来说,身体的表现方式显得更加重要。影片在一定程度上没有把握好这个尺度。无节制地呈现身体,让影片有堆砌“欲望”之感,不仅让人审美“疲劳”,而且令人感到厌倦,更不用说去思考“身体”所承载的深层内涵了,“身体”的价值因为过度透支而仅剩生物层面的低级“欲望”。

第二,影片所要表达的主题与片中的女性身体形象既然是互构的关系,那么,两者应当在价值取向上保持统一。当影片是由女性导演掌镜时,这一点不难做到,当电影采用女性身体叙事的方式,却是由男性导演来掌镜时,男性导演如何让自己的性别倾向在影像中退场,不去干扰镜头语言,却是一个很难的问题。不无遗憾的是,《颐和园》在这一点上做得并不理想。在表现性交场面和女性身体的时候,导演倾向性很明显地以男性审美取向主导了镜头语言。这使得镜头中的“女性身体”留下了被男性目光筛选过的痕迹,与影片选择的女性视角自相矛盾,互相背离。影片想通过女性身体叙事所表达和传递的观点,也因此而变得意向不清、态度不明。

第三,要判断影片中的女性身体叙事是否成功,还要看影片中的欲望、身体和社会这三个核心概念是否有效地串连在一起了。例如,如何通过女性“身体”来呈现“社会”变迁的过程、如何通过故事和影像建立欲望、身体和社会之间的内在联系,等等。这些问题在女性作家的“身体写作”中没有得到妥善解决。这部电影也一样。对于所有试图由个体经验进入到社会层面展开叙事的导演来说,首先都必须掌握好将“个体”或“身体经验”嵌入到社会事件中的叙事技能,必须要能够熟练地

在身体经验与社会事件之间搭建起叙事的桥梁,才能避免身体叙事的困境。我们看到,《颐和园》中,一些关系到情节推动和人物性格发展的重大社会事件却屡屡被简化和虚化为女性身体经验发生的背景,这种做法必然带来两层后果,第一层后果是使片中的女性“身体”经验降格为纯粹的“欲望”经验,使影片中只有“欲望”的呈现,没有“身体”的叙事。第二层后果,同时也是更为严重的后果是,影片对一些重大社会事件的表现方式,容易使观众产生一种误识,即一些群集性事件的发生不过是年轻人荷尔蒙释放的需要。当然,这肯定不是导演想要表达的观点,也并不能完全归结为导演个人能力上的原因,但这种处理方式确实使影片的思想性大幅缩水。

第四,女性身体叙事可以围绕单一主题展开,也可以涉及多个主题。《颐和园》属于后者。首先,我们可以发现,就像《站台》是一部导演贾樟柯的自传体作品一样,《颐和园》也打着导演姜文很鲜明的个人生命的烙印,他以女主人公余虹为代言人,以她的学习和生活经历串起了一部带有自传色彩的个人成长史。可以说,这部电影寄托了导演太多的个人情感,他要借这部影片表达专属他们这一代人的生命体验和精神追求。其次,影片中的故事又发生在北京,导演在里面似乎又掺杂了对于政治和历史的態度。在这之后,影片又通过字幕中显示的年份、地点以及影像中呈现的九十年代至今中国社会的诸多场景,表达了导演对社会变迁过程的关注……太多充满了隐喻的影像,都充分说明导演的野心是想借这部电影表达对个人与社会、肉体与精神、身体与权力等多个有着内在联系的问题的认识与看法。多重主题必须要由一个严谨完整的叙事结构来支撑,可是,影片中的女性身体叙事在结构上显得松散无序,情节安排轻重失调,不足以承担起表达多重主题的任务,导演的野心未能顺利实现。

《颐和园》中女性身体叙事之所以存在各种困境,有技术层面的原因,但又不能简单地归结为技术问题。目前大陆导演的

拍片环境,女性身体的真实状态还未得到社会层面的足够关注,女性主义作为异质于中国社会的观念体系还未得到全面的阐释与实践,等等,这一系列因素都将构成女性身体叙事进一步扩展与延伸的障碍。困境的解除与障碍的扫清,有赖于一个包括女性在内的所有群体都能平等、自由地表达自我的社会环境的形成。唯有如此,女性以及所有真正关心女性生存和人类幸福的电影才有值得企盼的未来。

(作者单位:华东政法大学社会学系)

李安电影中的身体美学

罗良清

李安凭借自身的才华和努力成为享有国际声誉的华裔导演,不论是在华语世界还是在好莱坞,他都获得了自己强有力的话语权,并登上了电影的高峰。李安的电影正是在东西方文化的碰撞中展现出了独特的文化表征和魅力,这也引起了越来越多的研究者对李安作品中这种跨文化背景的关注,如著名音乐人谭盾所说:“他(李安)永远有一种在世界文化的角度看待自己的长处、优势的能力。”^①因此从比较文化的角度审视李安的艺术轨迹无疑是正确有效的。

同时,我们应该看到,李安对人性的思考、欲望情感的体悟、文化冲突和家国观念等问题都作了深刻细腻的表达并夯实到作为主体的人身上;对人的内心情感,人与社会、文化的复杂关系则通过身体意象的塑造来结构影片,如法国现象学家梅劳·庞蒂所说:“世界的问题,可以从身体的问题开始。”^②李安电影对身体的表达正是他看世界的一个向度,不论是男性的/女性的、裸露的/遮蔽的、肉体的/符号的身体都是他表达的焦

① 黄鹤:《不同人眼中同一个李安》,《黄河 黄土 黄种人》2007年第11期。

② 转引自王民安主编:《身体的文化政治学》,第192页,河南大学出版社2004年版。

点。他表达的身体是具有多重结构的集合。身体不仅仅是作为肉身存在的躯体,更主要的是承载了历史文化内涵的社会化的身体。同时,李安还大量运用象征性的符号化身体贯穿影片的始末以增强影像的叙事功能。本文就试图以“身体”为关键词,从作为肉体的物质身体、社会化的身体和符号化的身体三个层面来探索李安电影中的身体美学。

一、激情燃烧的身体——物质的身体

李安电影里常常通过人的身体局部或整体的裸露镜头来呈现人类最原始的性本能爱欲,如《喜宴》里赛门和伟同以及《断臂山》中杰克和恩尼斯男性身体的交欢,《冰风暴》里邻居朋友之间的换妻游戏和小孩之间对性器官的互相展示,《卧虎藏龙》玉娇龙和罗小虎在美丽边疆享受鱼水之欢,特别是自《色戒》在全球公映以来,片中男女主角十几分钟的全裸镜头使身体成为一个敏感而热烈的话题,艺术抑或色情则成为身体表达的落脚点。

身体的暴露确实可以成为商家吸引眼球、追逐利益的赚头,也常常会使影片陷入向低俗、色情、粗野的窘境。但综观李安十几年的创作,我们可以肯定的是他深谙“身体”的魅力与禁忌,能够恰如其分地运用不同身体话语来叙述影片的主题,探索人类社会的诸种问题。

身体是作为活生生个体的人存在的前提和物质基础,即身体首先是作为肉身存在的自然身体,它是人类一切活动的本源。弗洛伊德在研究人的心理结构时就已经指出,无意识是一种本能,主要是性本能,而性本能冲动是一切行为的动机,它驱使人去寻求快乐,特别是性快乐。自然物质的身体首先必然是遵循利比多的快乐原则。这里,弗洛伊德强调身体性本能冲动的合理性,揭示身体的愉悦和快感表达的需要。在这个意义上说,李安电影善于从人类的原始需要及其表达之间的困境来述

说人类无意识欲望与现实社会的矛盾,身体的问题在这种愿望无法表达的焦虑中形成。这就是李安电影身体美学的第一层意义,即激情燃烧的物质身体作为主体的人的言行载体,它追求自由、自然快感的本能被人有意无意地忽略,我们应该重回肉身来探索人类的奥秘。

在《喜宴》里,高伯伯和高妈妈第一眼看到儿子伟同的假女友玮玮时,影片用了一个景深镜头来呈现高伯伯对玮玮身体的注视,高伯伯从她的臀部来判断其具有良好的生育能力,可以为高家延续香火,这是对身体原始本能最直接的表达和认可。《卧虎藏龙》里,玉娇龙在新疆石洞里沐浴,以及与罗小虎的结合对女性身体的部分裸露,用以虚写实的镜头表达了两性之间爱的交融在广袤的沙漠里,进而呈现了人与天地合一的完美境界。《冰风暴》则诚恳地面对青少年的性意识和人类早期的利比多问题,影片通过少男少女对异性身体的强烈渴望和身体私处的暴露,说明人的性本能应该始于孩提时代,而人对身体的审视也是一种正常现象。如拉康的“镜像阶段”理论研究表明6—18个月的婴儿就已经有了这种行为意识,这并不是一种原罪。李安影片重视自然的身体,但不限于对女性身体或儿童身体的叙述,对男性身体也同样关注。在《断臂山》中,影片借重大自然的美妙景色勾勒了一个世外桃源,两位男主角杰克和恩尼斯在山上尽情地享受肉体带来的快感。导演聪明地在如诗如画般的美景中衬托出男性身体的阳刚之美,并巧妙地讲述了一个比较敏感的有关同性恋的故事。然而,不管是对男性/女性身体,还是异性/同性身体的暴露,在《色戒》这里都到达了一个制高点,它不再遮遮掩掩地窥视身体,而是让男人/女人正视自己身体的欲望本能。李安就是要把亚当和夏娃穿上的遮羞布一件件地去除,让他们重回伊甸园的快乐时光。这就是王佳芝在享受到自我身体带来的快感满足后放弃任务的根源之一,这也是易先生这个从不相信他人的老谋深算的间谍却相信了身体快适的原因。这些男人、女人、儿童的身体完整地表达出

原初物质身体的本质,它似乎会诚实地对待身体自身带来的快感和愉悦,它似乎是不会欺骗自我和他人的。但是,物质身体并不是独立自足体,李安也知道身体的复杂性,当彻底脱下亚当和夏娃的衣服时,他发现重返伊甸园只是美好的理想而已,每一次身体的暴露都会带来阵痛。

高伯伯发现自己的美好计划失败了,儿子伟同居然是一个同性恋者,不可能满足他多子多福的愿望了,他对身体的生殖渴望在事实面前破灭了,父子之间的矛盾也由此展开。玉娇龙在新疆自由自在的生活是一个美丽的梦,梦醒之后她必须面对现实的煎熬,她要嫁给一个门当户对却不曾谋面的丈夫;罗小虎则在失去爱人的痛苦中不能自拔。身体的欲望牵引着他们的命运,最后玉娇龙纵身跳入万丈悬崖以赎回自我身体的安宁。冰风暴的夜晚,父母们进行着换妻游戏,他们跨越了道德伦理的底线尽情地释放身体燃烧的欲火。此时,邻居家小孩在无人看管的这一夜死于暴风雪引起的电击,死亡拷问着每个人的灵魂。正如胡德家里每一个人内心的震撼永远无法平息一样,断臂山下这两个男人也生活在欲望的煎熬中。从仙境般的断臂山回到世俗喧闹的现代社会,杰克和恩斯特的焦虑一刻也未曾停息,同时也给各自的妻子带来身心的伤害,最终杰克走到生命的尽头,恩斯特只能孤独痛苦地回忆美好的过去。王佳芝用自己的身体发泄着体内的利比多能量,“每次跟老易在一起都像洗了个热水澡,把积郁都冲掉了”,这是她认同于身体快感的一个诱因。当这种欲望身体的愉悦占了上风难以控制时,内心的不安和恐惧必然伴随而来。即人的身体的性欲与禁忌的对立,导向了物质身体本能的毁灭是多么可怕,身体服从于本能的需要确实成为了一种奢望。正如巴塔耶说:“生命是奢华,死亡是奢华的顶点。”^①王佳芝为这种奢华付出了生命的代价。

① [法]乔治·巴塔耶著,《色情史》,刘晖译,第75页,商务印书馆2003年版。

这些人物的一个共同特征就是对身体性本能的表达最终都走向了身体的毁灭,表面上看似乎是欲望导致了身体的毁灭,但事实果真如此吗?人们往往习惯于诅咒“万恶”的性本能。李安则从另一个纬度来思考问题,不是身体欲望导向毁灭,恰恰相反,是身体欲望无法实践而导致了人类的灾难,如亚当和夏娃开始追求智慧之时就是他们苦难旅程的起点,即现实关系压抑了人的性本能欲望却为现代人所漠视。在《喜宴》中,李安通过扮演一个赴宴的群众演员喊出了他电影创作的精髓:“那是中国五千年来的性压抑!”在传记里他同样提到:“这句话,我憋在心里面很久了,不吐不快!”这也是身体暴露的情爱镜头在李安电影中的重要作用。即李安从物质身体的灾难展现现实社会中的诸种矛盾,人与自然、人与社会、男人与女人、情感与理智、东方与西方、传统与现代,进而揭示人类生命有机体所遭受的压抑及满足欲望表达的重要性。

二、社会化的身体

对身体肉身的展示并不是李安电影的焦点与核心,它只是通往文化、社会、精神领域的一条道路,物质身体下隐藏的东西才是影片的意义所在和导演的旨归。即身体的公共性、社会性是其内涵的重要方面,它常常成为各种力量、权威追逐的目标和政治博弈的场所,“身体既是一个被表现的客体,也是一个有组织地表现出概念和欲望的有机体,两套表现系统相互缠绕和重叠……所有的社会都创造理想的身体意象用以定义自身,社会身份有很多就是关于我们怎样察觉我们自己和他人的身体的”^①。因此,所谓社会化的身体,就是身体在社会、文化内部建构起来的,并通过这一身体引发关于人类的性、政治、文化、权力和身份等现实问题的思考和表征。

^① [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东等译,第105页,江苏人民出版社2006年版。

电影里的物质身体最容易成为观众凝视的对象和观影的兴奋点之一,也常会被人滥用和低俗化,李安则像一个敏锐的哲学家,在电影里指出“凝视现在已经不再是知觉的一个术语,而是包括了主体性、文化、意识形态、性、种族以及阐释等诸多问题”^①。在《推手》里,影片一开始就讲述了刚到美国生活的朱先生与美国儿媳玛莎之间的矛盾冲突,其中一个长达几分钟的景深镜头颇有意味:朱先生看电视的客厅和玛莎写作的书房都是敞开式的,导演让玛莎成为朱先生的前景。每当朱先生在看电视而不是直视玛莎时,玛莎总感觉在朱爸的凝视之下,显得无比的焦虑与烦躁,以致根本无法进行工作。影片中有关中西文化冲突、挑战传统父权权威主题从此铺开。朱先生好心给突然胃痛的玛莎按摩,却导致其过度紧张胃出血这一细节则传递出矛盾彻底激化的信息,儿子与孙子都表达了对朱先生的不满。父亲之名的恐惧在对玛莎身体的凝视和实践中成为一种文化象征。对女性身体的凝视成为李安表征男性阉割焦虑的一种方法,即是对父权文化逐渐失落的一种补偿。因为“物恋的观看癖,创造了对象有形的美,把它变成自身就能令人满意的某种东西”^②。朱先生在异国他乡要确证自身的意义必须借重于中国传统文化,他始终相信自己的推拿没有伤害到玛莎,自己没有过错。正如在《喜宴》里,高伯伯为了实现高家延续香火的愿望可以对儿子伟同同性恋者的身份充耳不闻,也不愿去想伟同的感受,他按照自己的计划时刻注视着玮玮。在盛大婚礼上,装扮美丽高雅的新娘子仿佛是高伯伯的理想投射,玮玮怀孕则让这种理想变成了现实。由此也引爆了一个全人类异议最多的同性恋问题,还夹杂着中国传统的生殖文化。“身体”此时颇为敏感,女性身体和男性身体以及男性身体之间的冲突

① [法]克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著《凝视的快感》,第62页,中国人民大学出版社2005年版。

② [法]克里斯蒂安·麦茨、吉尔·德勒兹等著《凝视的快感》,第11页,中国人民大学出版社2005年版。

在中西文化的裹挟中爆炸了,一边是西方文明的诱惑(美国公民的身份),另一边是中国传统文化的挤压(不孝有三,无后为大)。当身体开始表达真实的欲望时,父亲的地位就动摇了。《饮食男女》里,李安进一步阐释了有关身体欲望的故事,即“饮食男女,人之大欲”。大厨师老朱含辛茹苦把三个女儿抚养成成人,他希望每周能看到三个女儿享用他做的美食。这种确认父亲地位的仪式让三个爱他的女儿感到焦虑与无奈,她们有了逃离这个家以获得身体自由的强烈欲望。家倩最早宣布要搬家,家珍、家敏则以最快的速度离开了家。家的解体象征着父权从内部衰落和个人社会化身份的确立,也反映了新旧观念冲突带来的阵痛。

有意思的是,这三部电影里父亲的扮演者都是郎雄,从整体上看,导演有意为我们塑造了一个父亲或父法之名(拉康语)的完整意象,他在对身体的压抑和塑造中失败了。《推手》里的父亲最终没有和儿子儿媳住在一起,成为在美国的一个独居老人;《喜宴》里的父亲放弃了儿孙满堂的理想,默许儿子同性恋的事实,黯然地离开美国;《饮食男女》里的父亲最终与三个女儿分开,各自生活。这都隐喻了父权文化全方位败退的现实:不管是中国传统文化与现代文明的相遇,还是在东西文化碰撞中,父亲都是阳痿的,父亲凝视下的身体获得了最终的胜利。这种凝视关系集中地呈现了社会发展过程中,人类传统文化观念的巨大变革。

李安电影除了叙述女性身体在传统观看模式下社会化身体的意义外,对父法之名凝视下男性身体展示的公共性和社会性也有精辟的表达。文明与自然的冲突很大一部分是通过身体来表征的,但在人们漠视的男性身体的影像叙事中,这种矛盾也许更敏感、更尖锐。精神分析学说认为,对身体的恋物窥视往往包含着自恋的情绪,而人的身体就是自恋常见的表达对象。换句话说,这种自恋情绪常常会在自我或他者身体的交流中得到满足,对同性身体爱欲也就出现了。正像美男子那喀索

斯坐在水边爱上水中“另一个”美丽的男子即自我的身体一样，同性的爱恋问题首先是从男性身体开始的。而同性的爱如这凄美的神话往往会遭受毁灭性的打击，李安电影对此问题给与了像水仙花那般美丽的表达，让观众冷静思考身体的多元化取向这个现实的问题。如果说在《喜宴》中，李安把男同性恋问题与父子观念冲突相结合，在完满的结局中弱化了同性恋的社会矛盾，那么在《断臂山》这里，李安在男性身体的话语叙事中把这个问题与现实社会的观念紧密相连，触动了全人类那根最敏感的神经，把另一种性压抑形式大胆地呈现出来。影片用一个景深镜头把这种同性恋压抑的情感娴熟地呈现出来，正在全裸沐浴的恩尼斯成为杰克的背景，处于前景位置的杰克正在准备午饭，这个镜头把“饮食男女”的本能自然流露。然而，山上的唯美和山下的世俗就像两重天。在现代文明中，恩尼斯和杰克的社会化身体压抑着欲望身体，他们和其他人一样娶妻生子，过着“正常人”的生活。同时，他们常常回忆、向往二人世界的快乐。但是，他们承受的压力、焦虑、恐惧和创伤却难以摆脱，只能在无法超越的世俗束缚中饱受身心的折磨，直至生命的终结。可见，两位男主人公或身体或情感的毁灭就是对现代文明的反抗，警示现代人应该正视人类身体的多元话语建构。

然而，身体的斗争并不是一帆风顺的，因为“权力关系总是直接控制它，干预它，给它打上标记，训练它，折磨它，强迫它完成某些任务，表现某些仪式和发出某些信息”^①。李安也深谙身体与家、国和民族之间的复杂关系。《喜宴》中，玮玮的身体成为伟同完成父亲愿望的工具和实现她自己美国梦的捷径，身体成为东西方两种文化冲突的祭品。身体开始了游离。《断臂山》中男性身体的展示叙事了人类文明与自然矛盾带来的痛苦。《冰风暴》的故事发生在70年代各方面剧烈震荡的美国，经历了越战和水门事件的人们对一切都充满了困惑和迷惘，在无

^① [法]米歇尔·福柯著《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，第27页，北京三联书店1999年版。

望之中大人们热衷于“换妻游戏”，小孩们也陷入了性早熟的困惑。身体与自我意识彻底断裂了，身体背负着家庭伦理道德的缺失和欲望过渡膨胀的耻辱。《卧虎藏龙》中玉娇龙大家闺秀的身份和向往江湖俗世生活的愿望发生了激烈的冲撞。她在玉府小姐身份掩饰下任意妄为地自我放纵，同时又承受着摇摆身体欲望的煎熬，一面是师傅碧眼狐狸的教唆，一面是江湖侠士李慕白的规训，在训诫与惩罚中，玉娇龙的身体被分裂了。在《色戒》中，李安集中展示了身体的社会性、工具性和目的性等多重话语结构，首次在影片中把身体叙事与国家民族大义结合起来，进而把身体推向了无法承受之重的顶峰。王佳芝这个身材娇小、玲珑有致、风姿卓越的女大学生，在热血青年锄奸救国义举的感召之下毅然担当起用“美人计”实施暗杀的任务。影片一开始国家民族大义就征用她个人的身体，“这种国家对个人身体的征服与收编工作，其实是一个非常时代性的举措”^①。因此，为了塑造成功的身体她必须进行性事演练，在与嫖过妓的梁润生有性无爱的一次次床第之事后，王佳芝的身体合格了，却留下了永远无法弥补的创伤。她本希望与自己钟情的邝裕民一起进行身体与精神的交流，却不能实现。从此，她知道身体已经不属于自己，是国家的，即“这种以国家存亡作为身体开发取向的发展，虽然是一个特定时代的产物，却也造成身体自此成为国家权力的从属物”^②。影片中，易先生和王佳芝的云雨之事就变成了身体与政治、革命的博弈，施虐与受虐、猎物与被猎、主动与被动、诱惑与被诱惑、征服与被征服越来越难以分辨。此时，易先生渐渐地感觉到身体的复活，王佳芝更是在利比多的宣泄中激发了觉醒的欲望，意识到越来越难以控制自己的身体，在这种被撕裂的痛苦中她大声地控诉：“你以为这

① 黄麒麟：《历史，身体，国家——近代中国的身体形成》，第31页，新星出版社2006年版。

② 黄麒麟：《历史，身体，国家——近代中国的身体形成》，第41页，新星出版社2006年版。

个陷阱是什么？我的身子吗？你当他是谁？他比你们还要懂戏假情真这一套。他不但要往我的身体里钻，还要像条蛇一样的，往我心里越钻越深，我得像奴隶一样的让他进来，只有忠诚地呆在这个角色里面，我才能够钻到他的心里。”当身体控制了主体自我的中心，放纵本我欲望的任务越过了超我的监督时，背叛就出现了。王佳芝在身体愉悦和身体责任的搏杀中，屈服于身体的原始欲望，放弃暗杀任务，最终以自我和战友们身体的毁灭来达成欲望的满足。当李安把社会化身体撕裂的最悲惨状态揭露时，很多人无法接受也不愿接受身体对民族大义的扼杀。但是，李安的身体哲学美学意义却深刻地表达出来了，“人的秘密绝不仅仅像黑格尔那样从自我意识那里去挖掘了，相反，它埋藏在凶蛮的身体和理性的自我意识的残酷对决过程中，埋藏在撕裂的色情经验中”^①。同时，这种身体的真实讲述也成功地引发了大众对身体即主体的思考：面对越来越沉重的社会责任、文化传统，甚至是意识形态对身体的构建，作为个体的人应该正确地认知身体（物质的）和身份（社会的）的关系，这也是现代人消除焦虑和危机的一条途径。

在这些影片中，李安通过分离的身体、断裂的身体和撕裂的身体透视出作为主体的人在现代文明中遭受的挑战，进而探索人性的秘密及家、国意识形态监视下身体异化的表征。

三、符号化的身体

李安电影除了用物质身体、社会化身体的话语来叙事外，还非常注重象征性身体符号的寓意建构，它们是贯穿影片故事叙述的隐性线索。所谓符号化身体，是指不以身体为表现形式，通过诸如物件、环境、色彩或省略的镜头等含蓄地引发观众的想象和情感，激发他们对身体的思考。这些符号化身体组织

^① 汪民安、陈永国编：《后身体：文化、权力和生命政治学》，第15页，吉林人民出版社2003年版。

和表达了影片内在欲望,承载了深厚的文化内涵。

李安在对身份确认危机与焦虑的表达时,善于把这种情绪转移到对具体物件追求的过程中,从而强化矛盾的焦点。《喜宴》中,孤身到美国的玮玮一无所有,她要在美国生活下去就必须拿到绿卡,这也是她身体遭遇的直接诱因和故事发展的内在导火索。玮玮和同性恋者伟同假结婚,似乎可以各取所需,玮玮成为美国公民,伟同则可以摆脱父母不停介绍对象的烦扰。然而,玮玮的意外怀孕让事情变得不可收拾,她的身心受到了巨大的煎熬。影片中,这张绿卡讲述着到美国奋斗的年青人的艰辛与酸楚,他们用自己顽强的躯体承受着生活的重压。伟同和塞门作为同性恋者身体的焦虑也企图在这张绿卡中得到满足,但最后失败了。绿卡成为了创伤性身体的象征。在《饮食男女》中,作为女性身体替代物的“厨房”则成为家庭中父女关系的隐喻。中国传统观念是男主外女主内,厨房应该是女性身体实践的领地,但老朱家的厨房是三个女儿的禁地,她们不能进入厨房更不能使用父亲的厨具。家倩对烹饪的兴趣从小就被父亲“扼杀”了,按照父亲的意愿,她成为一名成功的白领。有意味的是,父亲在失去味觉的情况下还坚持每周的家宴仪式,并蛮横地阻止女儿对菜肴的评论。而且影片从一开始就多次出现老朱在家中厨房、在酒店厨房烹饪的镜头,这些叠加镜头更强化了厨房意象的重要意义,它是一种文化权威的象征,是男权制文化对女性羁绊的表征。也正是在对厨房的“抢夺”中,影片蕴含的父女两代人文化观念的冲突与较量得以贯穿始终。影片结尾老朱最终把象征禁忌的厨房留给了家倩。当老朱品赏着家倩做的美食时,他神奇地恢复了味觉功能。这个镜头意味深长,与其说是父女两人紧张关系化解的表达,还不如说是老朱找回的味觉以丧失父亲权威为代价,是女性自我身份得以确认的寓言。

在此后的电影里,李安似乎更乐意在身体符号意象的表达中寄寓强烈的情感,深化影片的寓意。如《卧虎藏龙》里玉娇龙

的梳子和《色戒》中一枚六克拉重的钻戒就成为贯穿影片始终的身体符号的隐喻。《卧虎藏龙》以倒叙手法讲述了玉娇龙与罗小虎的相遇相知源于梳子被抢夺。他们两人每次分离都伴随着梳子意象的呈现,梳子也寄寓了两人美好而炙热的感情和身体欲望的表达。这也是中国典型的见物如见人的传统思维方式。影片最后,当玉娇龙为自己的无知和鲁莽赎罪而跳崖时,罗小虎只能拿着梳子睹物思人了。梳子即是影片中另一条隐性线索,是玉娇龙渴望身心自由,追求快乐生活的象征。《色戒》的悲剧则似乎源于戒指的诱惑。王佳芝伪装身份的道具只有一枚不属于自己的翡翠戒指,在阔太太们珠光宝气的钻石闪耀中相形见绌。此时,她在脸上淡淡微笑的掩饰中内心泛起了难以察觉的涟漪。这种纯天然宝石的光芒有谁能抵挡,更何况王佳芝只是一名普通的学生。当易先生把阔太太们追捧的、鸽子蛋大的钻戒送给佳芝时,她本已分裂的物质身体和自我就彻底地断裂了,钻石仿佛是造成她身体碎片化的决定性因素。导演力图通过这枚戒指强化王佳芝坠入爱河踏上不归路的必然性,是身体的欲望使然。此时,家国仇恨变得如此不堪一击,宏大叙事话语再次消隐在对人内心世界细腻的探索中。当这枚华丽的钻戒在易先生办公桌上再现时,它勾起观众无限的想象,是罪恶的源泉,抑或是爱的悲剧?

同时,李安还乐于借重大自然的美景来表达人类对自然和自由的向往与追求。影片《断臂山》中,断臂山苍翠欲滴的草地、涓涓流水和雄伟的山峦,是恩尼斯和杰克的伊甸园,在这里没有偏见、没有负担,只有美好的生活。每当印有断臂山的卡片出现在屏幕前,观众仿佛看到恩尼斯和杰克在断臂山上快乐地嬉戏追逐,并从中读出自然与自由的完美结合。《卧虎藏龙》中新疆一望无际的沙漠、空灵的石洞同样寄予着玉娇龙与罗小虎尽情享受身体快适的动人画面。只有在大自然的怀抱中,人的身体才能得到全面的释放与宣泄。可见,李安电影中这些看似不经意的符号意象却是身体文化表达的一个窗口,它们往往

讲述着身体无意识的话语。

综上分析,李安电影中的身体呈现不是色情的载体,而是表达情感、实现交流和主体认同的重要媒介。他电影的独特性就是在身体的影像表达中,让快适、自然的身体开口说话,讲述人类长期被理性压抑的感性的灾难史,让我们深刻感知到身体的多样性,并重新认识身体建构和身体实践的重要性。李安电影中的身体美学就是集合了实践、权力和欲望话语,通过三重身体来反思人类社会的现实生存问题,进而构建合理的身体话语。

(作者单位:南京航空航天大学新闻传播学系)

论李安电影的性别互文性

张 谦 沈庆斌

作为跨中西方文化的电影作者,李安自认不是“女性主义的拥护者”^①。也许正是因此,李安文本中所体现出的性别认知才更兼具东西方的包容视角和辩证智慧。

如果说西方后现代女性主义对女性主义的反思仅止于对男女对立性表征和主体性差异的“质疑”,仅限于用赛勃克神话(Cyborg myth)去“模糊”(不是“统一”)西方二元论的界限^②,那么李安却用中国道家的阴阳观念弥合了文本中两性之间、同性与异性之间的绝对差异,超越了影像对性别之间身体政治权力的单纯想象,照射出一种同性与异性彼此互喻,相互指涉,阴、阳之间相互吸收,彼此阐释的互文关系,演绎了一个无论是同性之间或是异性之间都相互包蕴、动静相生的辩证统一。

经过李安独特的镜头表述,对色情凝视与身体政治的单纯批判逐渐退场,同性与异性的彼此互喻将性别文本带入一个不

① “经常有女性主义者认同我的电影,好像我是她们的同路人。我只好跟她们说真话:‘我只是适合拍女人戏,我是男人,你们搞什么,我真的不是很有兴趣。’我不搞女权运动,也不是女性主义的拥护者。”张靓蓓编著《十年一觉电影梦》,第175页,人民文学出版社2007年版。

② [英]休·索海姆:《激情的疏离——女性主义电影理论导论》,艾晓明、宋素凤等译,第239—242页,广西师范大学出版社2007年版。

断建构与解构的多义空间；两性间阴阳包孕的互文性使性别文本进入具有高度隐喻的象征界，进入更为形而上的哲思空间。

以下将通过细读李安文本中对同性关系和异性关系的两方面表述，阐释李安性别互文性的展开及其隐喻。

一、同性之间：性别的互喻与想象

在男人和爱情之间，
有女人。

——安东纳·端答勒《公元二千年的巴黎》^①

李安在利用编剧手法（情节和人物架构）追求同性角色间戏剧性的同时（不在本文探讨之列）^②，通过将同性恋纳入异性恋的叙事构架，为同性人物设置阴阳互补的性格对同性进行“异质化”的表述，从而揭示了同性与异性的互喻性——你即是我，我即是你。

这种同性与异性彼此指涉的互喻立场，将性别关系放置在超越身体政治和性别权力的视野下进行平等考量，将影像对性别关系的想象带到了一个不断在建构中解构的多义空间。

1. 性别的互喻：同性的异质化

李安对同性的异性化主要体现于两个方面：一、用异性恋的叙事手法处理同性恋的题材；二、同性角色之间的“阴阳”互补。

同样是华人导演的同性恋题材电影，《断背山》对男性之爱的处理，并没有像《游园惊梦》（杨凡导演）和《自梳》（张之亮导演）那样，将同性之情消解于身体朦胧美的暧昧之间，《断背山》

^① 转引自[法]拉康著、褚孝泉译《拉康文集》，“精神分析学中的言语和语言的作用和领域”，上海三联书店2000年版。（下同）

^② 譬如《巍巍》与《伟同》、《赛门之间》（《喜宴》），阿尔玛与杰克、恩尼斯之间（《断背山》），甚至苏与杰克等南军战士之间（《与魔鬼共骑》），这类“三角恋”的角色设置是编剧手法对戏剧性的生产，不在本文分析之列。

以鲜明的身体之爱肯定了同性的情感。为此李安特意在“帐篷第一夜”之后,加入了原作中并未出现的“第二夜”,李安说:“我加入第二个性爱场景,是因为我想让角色彼此承诺。嘲讽的是:他们彼此宣称不是同性恋……然后,他们彼此承诺,变得温柔了、接受了并相爱了。第二个场景是关于承诺的。”^①“第二夜”以肉体的承诺超越了纯粹的性爱,并将身体之爱升华至精神的层面。

然而,《断背山》对性场面与同性之爱的处理却有别于通常的同性恋电影。不同于《蓝宇》(关锦鹏导演)通过对男性身体的凸显,用肉体的交合渲染同性之爱的性本质。李安不仅要求演员的表演将爱情视为主要的表达,更用柔和的布光,优美寂静的山景浪漫了“帐篷两夜”,弱化了同性肉体的视觉冲击。因为在李安看来同性之爱即是异性之爱,“他爱他太太或者爱一个男人是没有区别的”,“我们使用了在异性恋的罗曼史中,非常顺理成章的符号和惯例”。

异性化的“符号”之一,就是“先在主角面前设置巨大的障碍”^②,用异性恋的叙事策略建构同性恋的主题。这种“障碍”,不是《费城故事》里的安德鲁孤身挑战主流社会对同性恋的歧视和偏见;也不像《蓝宇》为了讴歌同性之爱的真挚凄美,不惜弱化原著(《北京故事》)对社会干预及冲突的刻画。《断背山》在悬置了主流社会对这种“queer”(酷儿)情感偏见的前提下,用异性恋电影通常的“对抗式”策略,用《廊桥遗梦》式的“家”与“爱”的伦理冲突将一个同性恋的爱情悲剧纳入到异性恋惯常的叙事框架之中^③。如果说1993年的《喜宴》,伟同和他的美国同性恋男友所面对的巨大障碍还暗含了同性恋身份与传统观

① 李达喻:《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》,第107页,台湾如果出版社2007年版。

② 李达喻:《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》,第168—169页,台湾如果出版社2007年版。

③ 有论者就将《断背山》的情感与伦理的冲突比较于《廊桥遗梦》。参见倪梁康《〈色·戒〉vs〈断背山〉》,《读书》2008年第3期。

念的冲突与较量,那么 2003 年的恩尼斯却在妻子对其性取向默默忍受经年之后,和弗朗西斯卡(《廊桥遗梦》)一样面对着家庭与爱情、情感与伦理的艰难抉择。

“符号”之二,就是同性角色的性格设置明显具有的“阴阳之别”。李安同性角色的阴阳设置从“父亲三部曲”就已初现端倪:虽然有着深厚的同性手足之情,《饮食男女》中刚烈的二姐却对着柔弱的大姐喊出了后来理智的爱琳娜向冲动的妹妹玛丽安(《理智与情感》)说的同样一句对白——“那你对我的心又了解多少?”到了《卧虎藏龙》,李安更是通过“外阳内阴”的秀莲和“外阴内阳”的玉娇龙两人的性格塑造,展现了他对角色,乃至性别本身“阴阳”辩证法的深刻思考。这两个人“阳刚与阴柔,爱与恨,反目成仇与手帕交的姊妹情谊”^①到了《断背山》终于演变成一段“阴阳互补”的同性之恋。正如李安在选角时所言:“希斯……够阳刚、深沉,却又很脆弱;能表达出对暴力之爱的恐惧。他同时带有过人的能量,能传达出西部文学中那种生死之交的感觉。……杰克,我选他是因为他能表达浪漫的一面。这两个人很不同、非常互补,是很棒的一对。”^②王家卫的《春光乍泄》用死生契阔的时空之思,人性间咫尺天涯的宏大命题僭越了三个男人活生生的血肉之躯,将人物的性格定格为性格缺失的符号化功能^③。而《断背山》却在两个性格鲜活丰满,而又阴阳对应和互补的人物身上,构建了一个恍如异性之爱的叙事空间。正如大姐爱琳娜在玛丽安快死的时候才突然意识到妹妹的那份灵性正是活在自己身体深处的一部分^④(《理智与情感》),杰克死后,当恩尼斯来到人去楼空的房间,面对杰克一直珍藏的带血衬衫,终于发觉那场山上的激烈打斗是他们压抑

① 张靓蓓:《十年一觉电影梦》,第 174 页,人民文学出版社 2007 年版。

② 李达翰:《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》,第 78 页,台湾如果出版社 2007 年版。

③ 关于《春光乍泄》的人物“符号化”,参见李幼新《从杨德昌、安东尼奥尼、雷奈、费里尼到王家卫的〈春光乍泄〉》,《世界电影》1997 年 7 期。

④ 张靓蓓:《十年一觉电影梦》,第 111 页,人民文学出版社 2007 年版。

心灵的彻底宣泄,也是他们真挚爱情的疯狂表达——同性性格间的阴阳之分,不是“对立”,而是“互补”;是他们冲突的根源,也是他们相爱的理由。

李安用异性恋的叙事策略成功隐喻了同性与异性的同质性。面对伦理的普世立场和人性的根本需求,同性之恋与异性之情有了可供分享、彼此流动的本质对等性,同性与异性超越了表象的差异,具有了一种彼此互喻,彼此指涉的关系——不是你非我,非阴即阳,而是你就是我,阴即是阳。

2. 性别的想象:多义的空间

用伦理矛盾取代意识形态的尖锐对立,回避对同性恋合法性与政治正确的探讨,也许是《断背山》“与美国主流社会价值的共识与共谋”^①;也许也正是李安意图通过挖掘性别本质的互补性,消解同性恋与异性恋之间的简单对立,在普世伦理立场(家庭、责任等)的背景下,将同性与异性的差异平等统一于主体的根本需求(爱、性等);用一个俨然超越性别政治的先在视角,构筑一个不断建构又不断解构,在能指与所指间不断滑动的多义的性别空间。

如果说《冰风暴》中的冰风暴只是来无影去无踪的自然现象对人性和社会危机的一种隐喻,那么在杰克和恩尼斯的爱情故事里,李安却别有用意地将“断背山”设置为先于观影者的视角。在最后诀别的一幕,杰克的愤怒应该算是对断背山前在性的最明确指认:“恩尼斯,看看我们现在有什么?只有这该死的断背山!一切东西都只能寄托在这上面,这就是我们所有的一切!”整个故事始于断背山,终于断背山——虽然爱断情伤之后只是空余照片中凝固的时空。如同李安自言:“断背山本身就是一个角色,……一个悬念……一个神秘的地方。”^②断背山是

^① 刘昕亭:《断背山在哪里?——意识形态批评视野中的〈断背山〉》,《世界电影》2007年4期。

^② 李达翰:《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》,第86页,台湾如果出版社2007年版。

这段同性恋情自始至终的见证者，也是一个前在于观影者的凝视者。

这个凝视的他者不是后来在窗口默默看着两人亲热的女人（恩尼斯的妻子），不是一个具有主体性的他者。断背山不是人，是山，是弥漫银幕的山水风景和“留白”般的辽阔天空；断背山是被设定的“物的存在”——这个物在一切语言和概念之外——是一个没有所指的能指。这个介入画面的他者打破了观影者自以为一览无余、全知全觉的视角；这个前在的存在暗示了观影者主体性的部分缺失和局限，剥夺了观影者生杀予夺的批判霸权；当支持“酷儿”理论的观影者意图指认文本逃避了揭示现实对非异性恋的歧视和剥夺，断背山却以介入式的凝视表达了同性恋合法性的肯定立场；当坚定的异性恋者妄图批判文本对同性恋的过度渲染，断背山却以超越性别的前在视角，浪漫了性别差异的尖锐对立。

断背山，作为画面中一个没有意义的前在凝视者，折返了观看主体的眼光，让观者陷入一种拉康式的“视”而又“一无所见”的尴尬存在，模糊了观者自以为所见之物，质疑了观者自以为是的立场。在不停建构和解构之间，将整个文本和性别认知带入了更具包容性和挑战性的解读空间——这个空间因为超越了表象的性别差异和世俗判断，从而使性别的解读进入了在概念的能知与所指间不停滑动的多义世界。

二、异性之间——性别的互文与象征

在男人和女人之间，
有一个世界。

——安东纳·端答勒《公元二千年的巴黎》

如果说性别的“互喻”，是两性所具有的一种彼此指涉，彼此说明的关系，那么性别的“互文”，则是一种比拉康所谓交互

影响的“主体间性”^①，更具有东方哲学色彩的两性特质互相包蕴，阴阳共生共容的和谐之道。

李安利用人物“反性别”的性格设置，通过镜头将异性之“性”缝合入对“同质关系”（而不只是“权力”）的象征，在阴阳互补，动静相生的运动中，更进一步地揭示出两性本体还蕴涵有更深刻的互文色彩——你中有我，我中有你，阴中有阳，阳中含阴。

对两性之间这种互文关系的独到表述，使李安再一次超越了单纯的性别权力判断，超越了性别表层的相互指涉，把文本带离多义的印象空间，将两性关系定格为对主体生存困境的永恒寓言。

1. 性别的互文：异性的同质化

李安对异性的同质化主要体现于两个方面：一、人物的“反性别性格”设置；二、用镜头缝合“性”的不对等权力色彩，而将性表述为“同质的对等关系”。

异性之间的“反性别”人物性格设置，开始于《饮食男女》，延续于《理智与情感》，凸显于《卧虎藏龙》。

如果我们承认弗洛伊德的观点——异性恋是恋父恋母情结的延续，那么父女之情就应该算做异性恋的早期变体。当《饮食男女》中两个原本最孝顺的女儿先后离家而去，投奔自己的爱情，最后孤身一人继承厨艺，与老父相依为命的，却反而是最叛逆的二女儿。李安自评：“最讽刺的就是二女儿……二女儿其实是她妈妈的化身，刚开始的时候只有她有性经验，到最后，她是唯一没有归宿及性伴侣的，最反传统的反而是她，连老爸都跑掉了。”^②开始是传统、保守、软弱的父亲和现代、开放、刚烈的二女儿的反复对抗，最后虽然家已破，人已远，连父亲都放胆黄昏恋、父女恋了，倒是还是二女儿决心回归家庭，用一桌丰盛的饭菜重新唤醒了父亲消失的味觉。二女儿的形象应该算

① [法]拉康，《拉康文集》，褚孝泉译，第9页，上海三联书店2000年版。

② 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第84页，人民文学出版社2007年版。

李安“第一次注意到‘位置互换’的作用”^①，第一次小试反性别的性格设置。类似这种反性别的性格差异和互补在《理智与情感》中果断理智的爱琳娜和优柔寡断的爱德华身上得到了延续。

然而，更加明确地表达了李安“阴阳互补、动静相生”的东方道家阴阳观念的性格组合，却要等到《卧虎藏龙》里的李慕白和玉娇龙。罗小虎虽和玉娇龙有过真正的肌肤之亲，而在李安眼里，他只不过是想把玉娇龙桎梏于社会规范的代表符号，“在玉娇龙的世界里，罗小虎的从有到无，恰恰反映着她转折的心境与不断超越的心性”^②。沙漠缠绵之后，玉娇龙可以绝尘而去，了无牵挂，难以放下苦苦纠缠的倒是罗小虎，她只当他是生命中的过客，从未产生过真正的心灵交合，罗小虎可以忽略不计。同样，秀莲对于始终向往超脱尘缘、由凡入圣的李慕白而言，也是诱惑与障碍，是大侠一直在抗拒而终未能摆脱的最大羁绊。借用贾磊磊先生“盗剑即是偷心”的精彩解读^③，真正与玉娇龙有着心灵纠葛的却是李慕白。当李慕白和玉娇龙悠然飘逸于“意乱情迷”的竹林之间，竹子刚柔相济的飞弹与垂落，“既是武学功力的展示，同样也是男女爱情的暗示象征”^④。作为影片里仅有的两位真正的“高人”，从形神而论，由于修炼之道男女有别，“女子练形，男子练气”，故而玉娇龙有“含胸拔背、虚灵顶劲”的阳刚之态；反之，李慕白却又“神气内敛、高深莫测”的阴柔之姿。从心性而言，玉娇龙不拘世俗、狂妄自傲、争强好斗，为了冲破僵化伦理，追求一心向往的身心自由，不惜舍情弃爱，飞蛾扑火，她最后的纵身一跃，是彻底的解脱，也是灵性的升华；而李慕白含蓄内敛，恪守伦常，终生为德所缚，为情所困，以致到死都不能解脱，不能到达他一心所求的“身心两

① 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第84页，人民文学出版社2007年版。

② 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第179页，人民文学出版社2007年版。

③ 贾磊磊：《剑与心——〈卧虎藏龙〉的双重文本》，《当代电影》2001年第6期。

④ 《专访〈色·戒〉编剧王蕙玲》，《作家杂志》2008年第1期。

忘，天人合一”的得道化境。

如果说秀莲始终是李慕白心中的“卧虎”(欲)，那么玉娇龙却堪称李慕白的“藏龙”(本心)，她无羁无绊、逍遥纵逸的灵性境界正是他一生所慕；而李慕白却是玉娇龙那不知所由的心中之“虎”(欲)变铁成金，由仙入道的最后点化者，当玉娇龙以化蝶般优美的纵身一跃赎还了一切由她而起，也必由她而终的人事纷扰，“心定龙归海，情忘虎归山”，她放下了自己，解脱了宿业，也圆满了李慕白心向往之的那个“没有时间与空间”的寂灭境界^①。

“窑洞”，这个类似“众妙之门”的子宫象征，是一切纠结所在，也是李慕白一生的修炼所归。纯阳(李慕白)之体归于纯阴(是窑洞，也是玉娇龙)之处，正是道家修炼解脱的关键肯綮。当李慕白在窑洞里，舍身搭救玉娇龙，最终以情愿做鬼不愿成仙的表白，放弃了他的修炼，给出他的所有，成就了完美的人格风范，他所获得的情爱承诺正是玉娇龙后来所抛却的，而他所舍弃的羽化之境却终于成了玉娇龙最终实现的。

可惜！不同于西方主流电影叙事凌驾于女性之上的男性霸权偏见，“天下之交也，牝恒以静胜牡”(《道德经》61章)，以静制动，以阴克阳，柔弱往往胜刚强，成就圆满的是女人玉娇龙(阴)，而不是李慕白(阳)。

外阴内阳，外阳内阴的反性别性格设置到了李慕白和玉娇龙，终于以阴阳相含相生、而又交互影响的性别互文，杂糅儒释道三家的文化精义，借用影像的客体象征，臻于阴阳互补、动静相生的东方哲理之境。

如果说玉娇龙和李慕白只是在心灵的交合，精神的愉悦之间完成了阴阳的互文，那么《色戒》里的王佳芝和易先生却以赤裸的肉搏消解了彼此的性别立场；原本最具性征的激情“言语”经过李安巧妙的镜头“语言”，“两性关系”转换成了“对等的同

^① 以上分析参见李安自述《卧虎藏龙》，张靓蓓编著《十年一觉电影梦》，人民文学出版社2007年版。

质关系”的象征和寓言。

虽然因超出极限的演出而备受争议,然而相较于大银幕上唯美、浪漫的情色场面对裸露的夸张和情欲的渲染,《色戒》里的激情戏,却刻意避免了任何突出性征的特写,弱化了男性和女性的身体魅力,始终用取景框将人物的性爱界定于两者的共在和彼此的互动。没有单独的男性窥探视角,也没有女性主义的审视眼光,王、易二人同时出现于平衡的构图之中,对等的关系之下;没有刻意为之的情色,没有特别诱惑的“男女”;爱与被爱,猎与被猎,欲望与被欲望,在镜头构成的场段落间反复转换着对应者。王、易二人的个体,甚至性别差异,逐渐在镜头前剥落,“性”超越了窥视的快感和权力的隐喻,成为更为普适的同质关系的象征——压抑与被压抑,占有与被占有,征服与被征服。

正如编剧王蕙玲所分析的:“李安是试图从床戏中说一点人生哲学。明眼人都可以看出一开始的强横凌虐,是在展示老易雄性主宰优势的心情;后来的体位变化,则兼具了男性情绪扭曲以及女性身心变化。主客易位的复杂关系,李安试图从人体美学让人们看见这些关系,情欲人生因而有了对照与对话。”^①当王佳芝向老曹表白自己痛苦于易先生对她肉体 and 灵魂的双重占有的时候,谁知道这是不是也是易先生的心声呢?到底谁占有了谁,谁征服了谁呢?

如果说《断背山》的两场帐篷戏,李安用克制的镜头语言超越了同性之间的亲密关系,将故事带到了“爱”的层面,那么《色戒》里,对两性同时在场,共存共生的描写,却使“性”在超越“爱”的同时,进入了更为丰富的象征空间,在这一空间里,“性”成为“同质关系”的代言,关系的主体相互对等,彼此互文,“在他人的欲望里得到其意义”^②——男与女是对等的,爱与被爱是模糊的,征服与被征服是不停转换的,人与人之间的关系是彼

① 《专访〈色·戒〉编剧王蕙玲》,《作家杂志》2008年第1期。

② [法]拉康:《拉康文集》,褚孝泉译,第333页,上海三联书店2000年版。

此阐释,又彼此消解的。

2. 性别的象征:生存的困境

两性间彼此包孕、彼此影响的互文关系,仿佛正印证了卡尔维诺对性的绝妙比喻,“你们互为读本,每个人都在另一个人身上阅读自己那不用文字书写的历史”^①。然而作为彼此依存的主体,谁又不是在他者的身上确认自己的主体性呢?

当惯常的正反打过肩镜头被封闭于蒙太奇切割出的独立空间,其实,早在一开场,易先生和王佳芝就被各自禁锢于潜在他者的凝视之下,他们彼此引证的同质关系在叙事之初就被钉死在了生死由人,不能自主的生存困境之中。

摒弃了好莱坞经典叙事中大开大合、由远及近的开场方式,王、易两位主角的出场都处在一个封闭的环境之内——客厅和地牢。

李安对麻将戏的要求是“打得熟络,打得优雅,打得漫不经心”^②,没有大动作,没有大起落,其间的钩心斗角,暗中交锋,除了眼神传递和闲言碎语,就只剩下画面、运镜和剪辑透露的些许杀机。虽然是四人寻常闲话,基于一对一基础上的正反打过肩镜头却仍然有着用武之地,可是,李安却偏偏在所有处于高光人物的正面特写之中都加入了牌桌对手的背影,并且无不是以模糊聚焦的阴影出现在镜头右下角和左下角的位置。仿佛画面居中的人物自顾自说着话,而那个阴影却如同鬼魅在一旁“凝视”着她。这种“凝视”并不是具体的“看”,因为随即而来的蒙太奇刻意切断了这四个女人之间可能有过的相互对视,而将所有人物孤立于独立的画面空间。牌桌上的亲密从不曾进入她们各自的内心世界,她是她,她是她。然而,似有似无的目光,他者如阴影般的存在,又外化了彼此心里的相互窥视与政治交锋。杯觥华服,婉转艳冶之中,所有人物被定格于一种人

① [意]伊塔洛·卡尔维诺:《寒冬夜行人》,萧天佑译,第137页,译林出版社2001年版。

② 李达喻:《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》,第348页,台湾如果出版社2007年版。

人平等的被禁锢、被孤独、被凝视、被窥伺的关系之中，谁又能说易太太比王佳芝更胜一筹呢？谁又能说易先生的新欢王佳芝又比旧爱马太太更多骄傲的资本？

如果说王佳芝的出现是在看似风平浪静，气定神闲的四位官太太眼神流转，尔虞我诈的出牌、碰牌和吃牌之间，那么易先生的登场其实也是在张秘书看似亦步亦趋实则别有用意的跟随和监视之下。即将发生激烈碰撞的王、易二人，早在开场就已注定了“虎与依”（张爱玲《色戒》）的同质关系。易先生出场时，其身后张秘书如影随行般的存在，谁又敢说生杀予夺的就是昂首在前的易先生？谁又敢说易部长比张秘书更全权在握？

因为介入画面的他者存在，人物的绝对主体被消解，他人的凝视赋予了主体以新的生命，王佳芝不再是王佳芝，而成了被他者的目光而异化了的王佳芝，易先生不再是易先生，而成了一个“没于一个流向别人的世界、相对别人而言的自我”^①。王佳芝当然是在演戏，易先生又何尝是他自己？

无论是老辣的易先生、单纯的王佳芝、和不动声色的张秘书和易太太……“凝视”平等了每个人的悲剧宿命。在他者的目光下，被张秘书窥伺的易先生和牌桌上的王佳芝，仿佛正彼此预示着各自后来的命运，王佳芝终于以死解脱了他者目光的逼迫，而杀了她的易先生又怎能逃脱张秘书无所不在的阴冷目光？对于自己的命运，王佳芝没得选，易先生又能怎样？

当反色情电影女性主义者批判色情场面中无所不在的男性权力，当反审查制度女性主义者又以女性的愉悦反而质疑男性凝视的统治性^②，李安却以平生前所未有的大胆描述，将“性”从单纯的权力想象推到形而上的象征层面。

李安这样破解“色戒”之题：“对人性、对爱情、对性、对色相、对人这个大我的制约、还有小我的心情的一种抗衡等等。

① [法]萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，第346页，三联书店1987年版。

② Joanne Hollows & Mark Jancovich《大众电影研究》，张雅萍译，第211—212页，台湾远流出版公司2001年版。

它是很多的表达、很多东西的混合体”。^① 萨特说“他人即地狱”（萨特《间隔》），福柯说凝视是“权力的眼睛”^②，“他者的凝视”禁锢了人的存在和自由，将主体性异化为他性，人不再是自己，而成为被目光淹没的他者——男人与女人，人与人永远只能在与他人的相互对望中寻找并确认彼此的身份。

李安用老辣精炼的电影语言，突破了性别的世俗表相，超越了“爱”与“性”的单纯想象，将观者从日常生活带入了一个也许从未领略过的思想疆域——《色戒》所包含的性别互文性，也许正象征了我们“一切著色相”，颠倒梦想，彼此凝视，彼此囚禁，而无以解脱的生存困境。

当其他同性恋电影在同性恋与异性恋二元对立的立场下，徘徊于对社会偏见的顽强对抗与对同性之情的纯真讴歌两个极端之间，李安却悬置了同性恋与异性恋的二元对立，不仅将同性恋统一于与异性恋平等的相同构架下进行表述，也通过叙事策略和性格设置，展现了性别间相互指涉的互喻性，并突破了单纯的性别政治，将性别带入更为多义的解读空间^③。

当女性主义纠缠于色情场面的男性窥视与女性愉悦之间，李安却用反性别的性格设置，用镜头将“性”缝合入“对等的同质关系”，此间所体现的“阴阳包孕、动静相生”辩证的东方智慧，使性别从单纯的权力想象进入形而上的象征层面——两性的欲望与被欲望是相互转化的，他者无所不在的凝视，平等了每个人的生存困境，女人无可逃，男人亦如此。

追本溯源，也许除了表象之异，性别之间本无所谓非你即

① 李达喻，《一山走过又一山——李安·色戒·断背山》，第459页，台湾如果出版社2007年版。

② [法]米歇尔·福柯，《权力的眼睛：福柯访谈录》，严峰译，第154页，上海人民出版社1997年版。

③ 本文对同性的论述回避了《与魔鬼共骑》中的杰克与黑奴丹尼尔。因为他们的同性关系是个例外。黑人男人在传统西方白人中心主义文化中长期被视为主体性缺失的“女性”，而不是具有主体地位的“男性”。（参见《激情的疏离》，第206页）李安也自认这部影片中最大的突破就是颠覆了主流白人主体观念，将丹尼尔从阴性转化为与杰克具有同等主体性的阳性角色。（参见《十年一觉电影梦》，第150—154页）

我,窥视与被窥视,欲望与被欲望,在李安看来,面对无处可逃的永恒困境,男与女、阴与阳、人与人之间唯一的出路,也许只有在你中有我,我中有你,相克而又相生的东方智慧中,才能找到真正的和谐共处之道。毕竟,道生一,一生万物,而万物归元。

(作者单位:南京大学文学院戏剧影视艺术系07级博士生)

生以爲此其意，未嘗不手也。聖公與劉景素，將欲還一經書，帝
曰：此其意，未嘗不手也。聖公與劉景素，將欲還一經書，帝
曰：此其意，未嘗不手也。聖公與劉景素，將欲還一經書，帝
曰：此其意，未嘗不手也。聖公與劉景素，將欲還一經書，帝

聖公與劉景素，將欲還一經書，帝曰：此其意，未嘗不手也。

政治伦理与妇女解放

在就女坡三區介紹題

“女性”的缺席与“个人”的缺席

——以第四届中国独立影像年度展四部获奖剧情片为例

吕效平

中国独立影像作品创作者每年在南京举行一次年度展，去年是第四届了。在这一届年展中，《马乌甲》（导演：赵晔）获剧情片最高奖，《安子》（导演：雷小宝）获剧情片评委会奖，《草芥》（导演：王笠人）获剧情片最佳处女作奖，《举自尘土》（导演：甘小二）获剧情片特别奖。应当说，这四部影片在一定程度上代表了中国大陆独立影像剧情片的创作倾向与水准。如果从“女性”的角度考察这四部影片，我们便会发现它们一个惊人的相似之处，这就是女性的既存在，又缺席。

《马乌甲》叙述了一个寡居的中年母亲与她两个分别叫做马乌甲和马乌丁的未成年儿子的家庭生活；《安子》叙述了青年农民安子和他的妻子秀英毁于生活的故事；《举自尘土》的唯一主角就是那位笃信基督教的青年农村妇女小丽；《草芥》则描写了来自农村的搬家公司工人蚂蚁对妓女蝴蝶的执着迷恋。在这四部影片中，安子的妻子和蚂蚁的恋人是她们丈夫或情人生活中最重要的伴侣；小丽的丈夫因矽肺病濒临死亡，连一句话也没有说过，小丽和女儿的生活是影片的全部内容；马乌甲兄弟就生活在他们含辛茹苦的母亲的养育、庇护和教导之下。这四部影片中，处处都有女性的身影；缺少这些身影，所有这些故

事都将不存在了。

但是,这四部影片中的女性,都不是试图作为剧中男性或观众的欲望对象而塑造于银幕的,甚至连《草芥》中的妓女也不是,她们在视觉形象上都缺少主流影片或商业影片女主角的性“妩媚”,创作者也很少在叙事的流程中驻足表现她们的妩媚。《举自尘土》和《马乌甲》刻意掩盖了女主人公的性美感,《安子》和《草芥》也没有采用性诱惑和性暴露的镜头。这一点主要并非由于独立影像制作中女演员容貌与演技水准的限制,事实上《举自尘土》中小丽的扮演者胡淑丽就是北京电影学院表演专业一位俊俏的硕士生。影片对女性“妩媚”的掩饰与忽略,取决于更深层面上“女性”的缺席。

《安子》的真正主角是安子。这位青年农民受骗借高利贷租下了一间早已确定拆迁的小饭店,当他明白真相的时候已经债台高筑,一无所有了,只好带妻子躲进城里谋生。这时候,妻子成了他唯一的“财产”和最后一点关于人的尊严的感觉所在。妻子对于他来说已经如此重要,但这无关情感,影片也丝毫没有表现这对青年夫妇的情感依恋。对安子来说,秀英是“我的女人”。他不让她去向在饭店赊账吃喝的厂长要债,得知秀英去了工厂,立刻追随而去,在走廊见到哭泣的妻子,他焦急地连问:“咋了?”“咋了?”他进城投奔老倌,察觉到老倌对他最后这块男人地盘的威胁,他对秀英发狠说:“他要是敢打你的主意,老子非干他的女人不可!”他得知秀英从老倌处回来,责问道:“你是不是还想让人家看我的笑话?”听说老倌暂缓了债务,他在松了一口气后,稍做沉思,突然一个巴掌打在妻子脸上,恶狠狠地说:“我告诉你,你要是再有啥事,我饶不了你!”他窥见老倌占用妻子,不敢撞破,等秀英回到家中,一边扇她的耳光,一边咆哮:“你给老子戴绿帽子,你以为老子是瓜子好欺负是不是?老倌那个狗东西有什么好的!老子没有他壮是不是?没有他有钱是不是?你是老子的女人,你知道不知道!”他并不关心秀英在此刻的感受与感情,焦虑的是自己的无价值。老倌率

马仔责问他：“敢打大哥的女人？”他起初抗辩说“秀英是我的女人”，“确实是我的女人”，吃了耳光后，只好痛心地改口：“你的，你的女人……”安子向警察告发了老俵的违法活动，带秀英另谋活路，终于还是因欠下巨额债务，回头把秀英押给老俵，借到五千元还债。故事结束的时候，秀英不肯跟安子回家，宁可做妓女，她说：“现在这个社会我算是看透了，有钱你就是爷爷，没钱连菩萨都不理你！”影片以一个俯拍的镜头结束：安子坐在车水马龙的大街上放声痛哭。这个曾经以占有女性的骄傲支撑最后一片尊严的男人，终于在精神上被剥夺得一无所有。影片描写了安子三次性爱的失败：第一次在影片开头，安子早晨为饭店进货后，回到卧室求欢遭拒，秀英说“我累一天，累得狠”；第二次在保洁公司，男女分居，好不容易为计划生育体检请到了半天假，集体宿舍进不去，只好在公园隐蔽处苟且，不幸被偷窥者撞破；第三次在夫妻俩一起打扫的客户家中的豪华床上，被女主人撞见，索赔一万元，经理对他们训斥道：“这事要是传到你们父母跟前，光是唾沫星子就能把你俩淹死！”这三次失败的性爱并不是要表现欲望，而是要表现中止了欲望的不人道的社会力量。三次失败标明安子作为一个男人生活和精神空间的一再丢失，几乎到了完全沦陷的程度。秀英在影片中并不是一个与安子对等的人，影片没有描写她之委身老俵的感受，也没有描写她对这样一个因为善良而无能，口口声声“你是我的女人”的丈夫的感受——在这里作为一个女性，她实际上是缺席的。或者因为她蒙昧地接受了生活为她安排的男人附属品的地位，缺乏女性意识的觉醒，或者因为影片创作者只需要一个标明安子生活状态的坐标，而不需要一个“自为”的女性，更大的可能是两者兼而有之。秀英在影片中不过是一个男人的最后一点私有财产和关于一个男人尊严的最后一道精神防线，她的陷落，便是这个男人在生活和精神上被彻底地剥夺。反之，安子的失败对她意味着什么呢？仍然意味着丈夫的失败，除此并没有别的什么，因为作为一个“自在”的女性，她的主体

并不存在。等她觉悟到自身的存在,意识到丈夫的失败是可以和自己的生活相分离的时候,影片已经结束了。

《草芥》与《安子》异曲同工。如果说秀英曾经是安子一块实实在在的生活与精神的领地,妓女蝴蝶则是一无所有的农民工蚂蚁的一块幻想的精神领地。当这块从未到手的领地在幻想中也丢失了的时候,蚂蚁便和安子一样地毁灭了。或许因为本来就属于一个幻想的世界,蝴蝶的形象远不像秀英这样鲜明。蝴蝶是蚂蚁欲望的对象,但电影观众只能感觉到蚂蚁的欲望:他跟踪蝴蝶,偷窥她接客,潜入她的卧室抚弄她的发套、内衣……然而由于蝴蝶的形象始终不够鲜明,她并不能够同时成为观众潜在欲望的对象。我们不能确定,这个卑微的男人爱上她什么,迷恋她什么。不过这一点并不重要,《草芥》表现的仅仅是一个极其卑微的男人的固执欲念,而并不介意他欲念的对象是什么样子,实际上蚂蚁迷恋的是他自己对爱情的虚幻梦想。甚至连蝴蝶的妓女身份和她的皮肉生意都不能败坏他的诗意梦想;连作为她皮肉生意合伙人的男友的出现和他对蚂蚁的羞辱与毒打,都不能败坏他的诗意梦想;连她的杀人逃犯的真实身份都不能败坏他的诗意梦想。影片对蝴蝶性格唯一的一处描写,是蚂蚁从她卧室里找到的一首撕碎了的诗。她居然是一个作诗的妓女!蚂蚁召集他旧日呆过的一个低俗歌舞团的伙伴,为蝴蝶准备了一次“派对”,在这次狂欢中蝴蝶朗诵了她的诗:“城市里,/陌生人步履匆匆,/用眼睛盯着人看脚下扬起尘埃,/他被风吹得竖起衣领,/他不喜欢看见自己的影子,/很想把它藏在什么地方去。//城市里,/陌生人像没有门的屋子,/闯进来一个女人把它占据,/闯进来一群疯子卸了玻璃,/是不是孤独供养了时间,/是不是太阳供养了黑暗,/从故乡来的人惶恐不安。//大街上,你一口气能持续多久?/城市用眼睛盯着你看,/你穿的衣服他不喜欢……”显然,这首“诗”并不是对蝴蝶的描写,而是对蚂蚁的描写。有一次,蚂蚁把蝴蝶带到乡下,在一片荒凉的旷野,那应该是黄河边吧,这个卑微的男

人对他以卖淫为职业的恋人说：“这就是我的宫殿，你是这儿唯一的公主……”蚂蚁的精神追求终于没有变成现实，蝴蝶的现实男友出现了，他撕毁了蚂蚁假造的歌舞团二级演员的工作证，还原了他搬家公司农民工的真相，他毒打他，正告他：“玩她，是要花钱的！”最让蚂蚁不能容忍的是，和他一样卑微的农民工兔子居然向他借两百元嫖了蝴蝶。他在恶斗中杀死了兔子，在兔子的包里发现了蝴蝶和她男友的通缉令。蚂蚁告发了他们，自己沉河自尽了。在这部影片里，蝴蝶不过是蚂蚁的最后精神家园的一个能指，而她自己却是一个空洞无物的符号。和《安子》不同，蚂蚁在一开始就已经被剥夺殆尽了，《草芥》不是表现一个逐渐被剥夺的过程，而是表现一个早已被剥夺殆尽的男人对最后一个梦想的看守。他不能不固执，因为这是他最后一块精神的领地了。然而，他还是失败了，失败于作为这个领地象征的女性的毁灭，失败于他亲手毁灭了这个象征的女性。

在《举自尘土》中，小丽是一个生活于北方农村的青年妇女，有一个上小学的女儿，丈夫始终躺在病床上喘息，影片结束于他的葬礼。该片既不表现这个不幸的青年女性的任何欲望，也不把她表现为银幕上任何男人的欲望对象，更不把她表现为唤起观众欲望的女性奇观。她踩着三轮装运货物，制作和出售煤基，和女儿在饭桌上吃饭，在医院照顾丈夫，被医院的财会和女儿学校的老师催交医疗费与学费，在乡村教会的乐队打镲。无论何时，她都是宁静的，甚至在她交不出丈夫医疗费的时候，甚至在女儿因欠费被停学的时候，甚至在她丈夫离开人世的时候。一般来说，电影表现的对象就是人的欲望和欲望的对象，惟其通过欲望的描写，才能描写出“人”，而《举自尘土》反其道而行之，表现人的欲望消失的宁静。这部影片的张力，或许就在生活的深重苦难和身陷苦难的人物心灵的宁静之间巨大的差异。在这里，使人宁静的力量，就是基督的教义与教会。消灭了欲望便是消灭了人与人的差异，消灭了个性。这部影片虽

然以一位青年妇女为主角，但其真正的主角却是中国农村基督教的上帝。

马乌甲是一位大约十五六岁的少年，影片没有交代他为什么没有父亲，温和的母亲养育着他和弟弟。他爱自己的母亲和弟弟。他喜欢运动会，希望在运动会上取得好名次，但是因为定期给患肾病的弟弟输血，他晕倒在运动场上，不得不放弃参加运动会；他爱恋上一个同班的女生，但是因为家境困难，母亲恳求他辍学打工，失去了恋爱的机会；他制作了一只大大的竹风筝，但总是放不到天空中去，最后被他的母亲以“奢侈”的罪名扔掉了；淘气的弟弟在铁道上玩耍，被火车轧掉了右手四根手指，根据母亲的安排，他切掉两根手指移植给弟弟；母亲还一直在计划着让他切除一只肾，移植给弟弟……终于有一天，马乌甲在医院的病床上掐死了自己的母亲。这是一部表现人性之恶和人类伦理悖论的电影，在现实风格的人物和生活细节描写中，表达了艰深而冷酷的哲学命题。影片中的母亲就像沉闷生活中千千万万个平凡的母亲那样，既没有姿色也没有故事，心如止水，默默承担着自己养育后代的责任。作为一部反叛的独立电影，它从这个一向被主流电影、商业电影感激涕零第地颂扬的母亲身上，揭示了罪恶。这一个母亲并没有自己的生活，她不过是母亲的责任和维系家庭的伦理的化身，她以成人世界的正确道理扼杀少年儿子的青春梦想，她以亲情的名义为病残的弱者向健康者无休止地索取。在《马乌甲》中，母亲并不是一个鲜活的“女性”，而是我们早已接受的日常生活秩序和伦理的人格化。这个日常秩序和人间伦理，因为被母亲的形象人格化而罩上了一层爱的温馨色彩，又因为马乌甲的残酷故事，被揭露出丑陋与非人道的一面。

西方学者多有谈到西方电影与西方男权社会意识形态的镜像关系，认为女性是同时作为影片故事中男性的欲望对象和观众“恋物”与“窥淫”的对象而存在的。中国学者注意到，大陆红色电影中“女性”的缺席：“女性”被革命伦理屏蔽了属于自身

的特质，所有革命的形象，不分男女，都是按照男性特质塑造出来的，“女性”特质只有在被当作罪恶与缺陷时才会出现在银幕中。实际上，被革命伦理屏蔽的不仅是“女性”，还包括一切“个性”，在红色电影中，“人”不再是“个人”，而成了革命伦理概念的人格化。在屏蔽“女性”与屏蔽“个性”之间，是否有一种必然的联系呢？近年大陆在国内外获奖的两部以女性为主角的影片《美丽的大脚》和《图雅的婚事》，肯定不属于西方电影那种塑造男性欲望对象的电影。《美丽的大脚》虽然涉及了女主人公的情事，但男女双方都不是根据欲望的对象，而是根据伦理饥渴的对象来塑造的，倪萍扮演的这个乡村女教师内心深处的失败感和她对孩子们的无私奉献之间的落差构成了这部影片的张力。图雅不仅被屏蔽了女性的“妩媚”，生活逼迫她像男人一样地行事，而且在这个寻找新夫的故事中，再嫁从未表现为女主人公的欲望，她唯一的焦虑是再嫁时必须带着残疾的前夫。她这种和前夫不离不弃的忠信，通过一次失败的离弃特别强烈地表现了出来，根据这里透露的艺术“法则”，为什么不能通过欲嫁的焦虑反衬其难能而可贵呢？影片中出现两次男人欲与图雅交欢的场面，而图雅当时或后来是要嫁给他们的，但该片拒绝表现她的性欲，仿佛她是一个无性的人。《美丽的大脚》和《图雅的婚事》虽然以女性为主人公，但并不是表现“女性”的影片，也不是表现“个人”的影片，而是表现社会群体所需要的道德的影片。这种道德，在《马乌甲》中也被表现为“反道德”。《马乌甲》在我们心中引起的震撼和《美丽的大脚》、《图雅的婚事》所给予我们的感动也许同样强烈。在大陆主流影片中很少出现作为西方男权社会意识形态镜像的“女性”，这是因为“她们”属于男性“个人”的欲望对象，而“个人”被社会接受与承认的程度，在中西方之间有着重大的差别。距今整整90年，正值“五四”运动时期，傅斯年写过一篇题为《万恶之源》的文章，他所谓“万恶之源”，指的是封建专制社会对个性的压制；40年后，时任中宣部副部长的周扬也写了一篇谈“万恶之源”的文章，周

扬所谓“万恶之源”则倒转傅斯年的观念,指的是“个人主义”了。那个极端地禁绝“个人主义”的年代,正是红色电影大行其道的年代。

“五四”时期是启蒙的年代。启什么蒙呢?一时间西潮滚滚,百家争鸣,但归根到底有两种意见,一种是唤醒个人,另一种是改造社会。前者如鲁迅所说:“掇物质而张灵明,任个人而排众数。人既发扬踔厉矣,则邦国亦以兴起。”^①后者如胡适对易卜生的误读:“易卜生的人生观只是一个写实主义。易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了晓得家庭社会真正不得不维新革命:——这就是‘易卜生主义’。”^②这是两种既互相联系、互相转化,又互相对立、互相排斥的观点。“五四”时期,既有郁达夫、田汉那些描写“个人”的作品,也产生了大量胡适《终身大事》那样的“社会问题剧”,但后来终于彻底屏蔽了“个人”的描写,而把文学艺术变成了“团结人民,教育人民,打击敌人,消灭敌人”的“武器”。大陆当代独立电影是最具叛逆精神的艺术创作,但是从其第四届年度展上获奖的四部剧情片来看,与“女性”的缺席相关联,“个人”也仍然处于缺席的状态:《安子》的立意不在描写“个人”,而在以人道主义的精神批判社会;《举自尘土》以基督的伦理取代了革命伦理,其中“女性”的缺席便是“个人”的缺席;《马乌甲》不是描写“个人”,而是描写道德,这是一部关于道德背面的寓言;《草芥》或许本来是要写“个人”的,但是由于“女性”的缺席,作为“个人”的男性便也无从表现。大陆独立电影在“女性”和“个人”缺席的问题上,与其说是反叛了主流电影,不如说是接受了它的惯性。

跟西方电影与西方社会的关系一样,中国电影也是中国社会的镜像。“女性”在大多数中国电影中并不是剧中人欲望的对象,也不是男性社会观众“恋物”和“窥淫”的对象,“她们”往

① 鲁迅:《文化偏至论》,《鲁迅全集》第1卷第46页,人民文学出版社1981年版。

② 胡适:《易卜生主义》,《胡适文集》第2卷第485页,北京大学出版社1998年版。

往是社会伦理力量的人格化。在中国电影中,反抗男权社会的“女性”主义问题还没有浮出水面,先于“女性”主义的,应当是反抗“家国主义”的“个人”主义。

没有“个人”,何来“女性”?

(作者单位:南京大学文学院戏剧影视艺术系)

三十年代的女性再现： 重读《神女》和《新女性》

杨弋枢

三十年代出现了大批关于女性的电影，这是自辛亥革命、“五四”新文化运动以来有关妇女问题大讨论在银幕上的延续，这也是整个中国电影史上最广泛地用电影讨论女性问题的一个时期。那么，在影史上占有重要地位的左翼电影是如何再现女性，在商业生存与政治表达之间寻求平衡的左翼电影为何如此凸现女性问题，以现实主义自我诉求的左翼电影中的女性与现实女性之间的关系如何，艺术作品中性别话语如何形成并再作用于现实？

一、隐喻性阴影

电影《神女》^①和《新女性》^②不约而同地使用阴影作为影像语言，《神女》里的神女（阮玲玉饰）在被流氓据为占有品之后，为了摆脱控制，搬到新的住处并试图寻找一份工作，这时的神

① 《神女》，联华影业公司1934年出品，编导：吴永刚，主要演员：阮玲玉、章志直、黎莉莉。

② 《新女性》，联华影业公司1934年出品，编剧：孙师毅，导演：蔡楚生，主要演员：阮玲玉、郑君里等。

女走在工厂院墙外面，在高大的工厂厂房背景下，她的身体瘦小而孤独，斜线把画面分割为阳光和阴影部分，神女从阳光底下一点点走到阴影中去。更大的阴影在下一个画面中到来，流氓再次找到神女，她摆脱流氓控制的所有行动全然失效，画面里流氓叉开的双腿占据了前景几乎整个画面，在叉开的双腿间，神女抱着孩子蹲在地上，影像透视法使她愤怒的表情与瘦小的身躯形成反差。这两个场景把底层神女的现实处境隐喻性地呈现出来：首先人物生活的背景是都市文明业已繁荣发展的三十年代上海，林立的高楼、商店橱窗、街道、电车、闪烁的霓虹灯标志着城市的现代性，警察、学校、法庭等也标志着现代公共设施与权力机构的齐备。神女是现代城市中特殊的存在，她依附于这个背景生存，她以出卖身体参与城市，同时她又游离在这个城市生活之外，她的出现遭到警察追捕、她送孩子去学校读书遭到集体性非议和反对，城市文明给予公民的权利与她无关。具有讽刺性的是，只有在神女无奈之下杀死流氓的情况下，她才被城市体系接纳——作为一个被审判的杀人犯出现在法庭上，神女的现实是，只有通过冒犯这个城市的基本规则才被城市所注意，她在法庭上那茫然的眼神饱含了对一整套城市文明体系的疏离感。其次，神女身份又使她被拒斥于传统社会之外，影像中唯一和她亲密的对象是自己年幼的儿子，传统中国社会的家族关系在神女这里完全缺失，她找工作时面对“无保不荐”的要求束手无策，在这个城市里她找不到一个可以为她担保的人。我们看到她放弃了找工作的努力而用典当换来的钱给儿子买了一件玩具，她实际上放弃了对城市的幻想，转而把情感更强烈地投射到儿子身上。我们可以设想，神女来自遥远的他乡、来自不幸的家庭，她的遭遇可以参阅同时期其它电影，比如《野玫瑰》、《船家女》、《马路天使》等，总之，被省略的不幸前史带来的事实是：神女在缺乏传统人际关系的情形下孤零零地生活，她与他人发生关系的方式不是买卖（妓女与嫖客），就是支配（流氓视她为私有物品），邻居以她为指责对象

(妓女与环境)。在这种关系中,神女的疏离感是双重的,是对城市和城市中的人的双重疏离。

隐喻性画面同样出现在电影《新女性》中,女主角韦明从舞场回家的路上遇见邻居,女工阿英,阿英约韦明午饭后见面便匆匆离去,阿英在银幕上留下的身影越来越大,到了表现主义式的高大的地步,对于韦明来说,这个身影变成启示、召唤与对照。创作者的阶级观的表达意图是明显的,他让小资产阶级知识分子韦明与无产阶级女工阿英以这种强烈撞击的方式相遇。在这次相遇之前,我们看到两人不同的生活,女作家韦明向心仪的对象,编辑余海涛表明心迹,希望他陪自己过周末,余海涛回避她的爱情并委婉地批评:“跳舞这种糜烂的生活,不是我们应当过的。”^①被拒之后,软弱或者空虚,或者也可能是失落后的补偿心理,使韦明接受了对之并无好感的富人、她所任教学校的校董、留美博士王博士(后来证明其卑劣的本性)的邀请去海滨国际舞场跳舞。与韦明形成鲜明对比的是,女工阿英的作息时间表忙碌而充实,韦明的舞场时间是她在工会补习班教工人唱爱国歌曲的时间,个人主义的女作家与为大众的女工之间的对比充分体现了三十年代左翼立场的价值判断。舞场一场是电影《新女性》含义最丰富的场景之一。对于女主角韦明,这是她个人觉醒的契机,面对王博士的求婚(王博士谎称自己未婚),她清醒地道出婚姻的本质,结婚对一个女性来说,不过是做一个“终身的奴隶”罢了,这是一个独立女性不愿接受的现实。韦明从舞场的一个哑剧表演中获得勇气,哑剧演员被鞭打及后来挣脱枷锁的情景使她反应强烈感同身受,她从舞场愤然走出,舞场在这里成为某种无形枷锁与必须挣脱之物的象征,韦明最终果断地拒绝了包裹在甜言蜜语和物质攻势后面的王博士这类男性欺骗、诱惑的意图。对于韦明,舞场之夜是一个觉醒之夜,是一个克服软弱并最终坚持了个人尊严的一夜。舞

^① 引自影片《新女性》

场一场也是全片意识形态表达最为直白的段落，上海外滩拥挤的大众人流与舞场里攒动的享乐的人群交替剪辑，时钟（三十年代电影最经常性使用的意象）分别指向两点、三点、四点、五点，在这些时刻，创作者使用了一组对比蒙太奇，王博士与工厂女工的镜头交叉，舞动的腿与街上人力车夫奔跑的腿并置，跳舞的人累了画面与纤夫艰难弓背向前走的画面连接。这个阶级分层与贫富悬殊的社会正是韦明生存的现实。

《神女》与《新女性》的描述对象是两类不同的女性，一个是底层妓女，另一个是知识女性，她们的命运却走向惊人的重合：出卖身体与反抗男性。两位女性的共同之处甚至超过她们的差异（两个角色都由阮玲玉扮演，加深了这种共同性）：她们都是母亲，卖身都缘于母爱，她们都被一位或数位恶棍男性操控，在摆脱男性操控的过程中她们都遭遇了更大的困难，最终不得不以毁灭自身为代价与之抗争。这种对女性命运的一致性书写让我们在今天重读这两部作品时产生了新的追问，那就是，比追问当时的女性处境如何更为有意义的，也许是，当时为什么采取这样的女性表述方式。因此，一方面我们要回到当时的语境历史地解读影片所标示的时代信息，另一面，我们需要对这一书写本身进行解读，从中一窥三十年代影像书写的话语机制。

二、被写的“新女性”

以《新女性》为例，我们来看编导如何陈述一个“新女性”的故事：比较电影《新女性》中女主角韦明在出场和结尾时的生活状况，我们会看到整部影片讲了一个现代女性的艰难与困境，在影片开始，韦明的身份是职业女性，她享受一个人的自由生活，追求爱情，创作才华获得承认，一切看起来都是一个新女性最理想的生活，但现实不断逆转，韦明从一个追求生活质量、经济自立、精神独立、有创作才华的新女性一步一步走向失业、经济危机、卖身、被毁谤、到最后自杀，前后落差巨大，对于造成这

种变化的原因,创作者显然饱含着批判与控诉。从影片的戏剧性来看,韦明个人生活因为两个事件而发生了转折,第一个转折点发生在韦明舞场拒绝王博士之后,韦明的一再拒绝使王博士恼怒,他撕毁韦明照片后把手里的一朵花扯碎,用脚碾花瓣,他用毁灭的手段逼韦明就范的用心毕露无遗,之后王博士以校董身份迫使韦明被解雇,然后对陷入经济困境的韦明威逼利诱,再次遭到拒绝,之后小报消息和记者的大做文章,源头都在王博士。另一个转折点是因为韦明姐姐携女儿小鸿到来,女儿生病无钱医治,是韦明下决心去做“一夜的奴隶”的起因,她碰到的主顾是王博士,这使她精神上遭到的侮辱比出卖身体更为惨重。这两个转折点是韦明被毁灭的直接导火索,也标示了现代女性作为新女性的包袱所在:前一个转折意味着女性在社会交往中受到的挫败,韦明被王博士、报社记者等男性追逐和利用,她的拒绝遭受到凶险报复,我们看到这些男人使用自己掌握的社会资源来报复未能得逞的性对象(公共权力简便地转化为私人工具),而韦明的公共生活也被这些男性主宰者所决定,在学校谋职、在出版社出版小说,她都需要同男性社会达成某种不宜的协议,假设韦明接受了王博士的求爱(也就是说通过私人交换换取王博士的公共权力)、假设韦明配合出版社对女作家的“女”字的利用(满足一种社会潜在心理),那么韦明的所有生活都将改变,当然,新女性韦明的性别含义也将改写了,韦明作为新女性的真正意义也许正是在这里:她以拒绝、以维护自我、甚至是以一败涂地表达了她的抗争。韦明个人生活转折的另一个直接原因是女儿晓鸿的生病,在韦明的独居生活中,女儿是她不对人提及的秘密,当她们来到上海她也是安排她们住在别处,因为女儿连接着过去的记忆,连接着促使一个女性走出家门走上独立之途的惨痛生命经历,女儿的到来也对她现在的理想生活构成某种冲击,以至于在小鸿病危她需要向好友借钱治病时也不肯说出实情,也就是说,新女性是以彻底抛弃过去作为新生活的代价。小鸿的到来使她回到传统母亲角色,

新生活脆弱得很快被摧毁，陷于经济困境的韦明经历着社会生活与家庭生活的内外交困。

电影编导在讲述“新女性”遭遇的同时，也在阐释他们理解的“新女性”，这决定了哪些被看到、哪些被展现、哪些消失在叙事背后。那么电影《新女性》着力展示的又是什么呢？“新女性之死”的内外部原因显然是影片最重要的内容，影片看似日常，其实环环相接，一步一步追向一个丑恶的社会深处。韦明的最终自杀既是集体共谋的结果，也是死于自己的内心，死于过去残留下来使她无法彻底成为新女性的那些观念枷锁。而根本之根本的原因，在编导看来，显然一是经济独立的艰难性，另一原因则是选择正确的阶级立场的重要性。铭刻着“五四”印记、个人反抗的娜拉式女作家被表述为需要超越的对象，其先锋性被另一种崭新的劳动妇女形象论述所代替。面对“到底谁是真正的新女性”这个问题时，导演蔡楚生始终把阿英作为时代的新女性。“像韦明那样软弱摇摆的人，也不能当得起‘新女性’这称号的，可以当之无愧的只有李阿英……影片中的李阿英，是被作为工人阶级的战斗者来歌颂的。”^①女工阿英才是编导所认为的新女性，阿英之“新”，在于其时代性，女工阿英形象在这一时期左翼电影中更有普遍性，更有普罗大众共性，也具有更强的示范功能，“我们企图通过李阿英向观众指出一条妇女解放必须同民族解放和无产阶级革命事业联系起来的道路”^②。这段话代表了三十年代左翼思潮对“五四”的断裂与僭越，对“新女性”的阐释已经表明了社会主流意识形态与知识分子话语的变迁。其实，毋宁说韦明和李阿英分别是两个时代的新女性形象，韦明的自我是伴随着“五四”思潮中人的发现和女性的发现而得以苏醒的一代女性，她的经历颇具“五四”色彩：追求婚姻自由与家庭决裂，但婚后又被不负责任的丈夫抛弃，在独立生活中认识到婚姻对女性的实质意味。但在左翼知识分子

①② 蔡楚生：《三八节中忆“新女性”》，王人殷主编《蔡楚生研究文集》，第251页，中国电影出版社2005年版。

看来,韦明式的个人反抗是无力的,女性解放需要与劳动大众结合、与无产阶级结合才有出路。左翼立场艺术家所寻求的不是个人自由、个性解放的表达,而是建立一套价值论述、询唤大众、进而实现改造社会的政治理想,这一类话语在当时极具影响力,甚至改变了知识分子的路向。比如在茅盾对女作家庐隐的论述、冯雪峰对丁玲的评论,写作立场、阶级属性、时代性都是作为最重要的评判标准,而作品的艺术性、内在审美性很少被注意,丁玲的创作转向可以说是这一套左翼论述影响下的结果。简言之,三十年代左翼性别话语对新女性之“新”的定义是:走向社会,融入工农大众,参与时代洪流。

电影《新女性》与两位现实女性的命运相连,从1934年到1935年,无论电影《新女性》还是与之相关的艾霞、阮玲玉之死,都成为当年上海的重磅式文化事件,这几个事件链条般相连,包含着丰富的信息,在此之后被人们长久地从各个层面谈论与解读。艾霞之死激起编导以艾霞为原型拍摄电影《新女性》的念头,电影《新女性》又延伸地预示了其主演阮玲玉之后的自杀。那么现实女性艾霞和阮玲玉与电影中的虚构女性如何对应?电影与现实人生如何构成互文?相关文献已为我们提供了详尽的资料,这个比较可以让我们理解左翼创作者解读现实的途径及其话语方式。当然本文无意于展开这一论述,仅对其他学者已有论述作选择性回应。关于艾霞,本文认同台湾学者周慧玲的观点,她认为艾霞是左翼阵营的异议者,她的作品与生活“体现了三十年代都会女性对‘恋爱至上’少有的颓废感知”^①,她背叛了左翼阵营,选择现代派对“摩登女郎”的投射。事实上,电影《新女性》把韦明作为都市摩登女性的现代体验完全简略,编导赋予她觉醒和抗拒,真实艾霞所拥抱的现代生活变成电影中的讨伐对象,左翼价值标准作出是非判断,人物原型艾霞藉由自己文字与生活行为中所提供的真实体验被改写,

^① 周慧玲:《表演中国:女明星表演文化视觉政治1910—1945》,第94页,台湾麦田出版2004年版。

她的生活方式在电影的改写中被暗示为错误的。有意思的是，这个已被左翼价值观所改写的电影人物，在左翼评论家看来，仍然不够“左翼”而“使我们失望了”^①。《新女性》与《神女》主演阮玲玉也遭遇着类似处境，这个无法应对现实的焦虑而真实的女性生活经验、在传统和现代生活之间摇摆、在公众形象和私人生活之间捉襟见肘的女明星，她的内心世界、情感、生活感受，都是当时的男性文本远未揭示的。九十年代关锦鹏导演的《阮玲玉》回溯了这段电影史，并用片断描述了一部影片诞生过程：明星与底层劳动者角色之间的生活差异使明星要揣摩、寻找角色的状态，而明星自身也被纳入左翼论述，等同于电影人物，明星本人在一种强大道德立场的烛照下，产生了分裂。奇异的是，演员和剧作家艾霞的自传式电影剧本《现代一女性》把一个现代都市女性沉溺爱情的经验表达得泼辣而尽至，这是整个左翼电影时期唯一一部表达女性体验的电影作品，它僭越了主流叙事，发出女性真实的呼喊，尽管这个声音因为胶片的毁损而不完整，但这个声音顽强地穿越了时间，让女性书写以一种奇特的方式成为可能，但这个声音毕竟是微弱的，无法穿透整个时代强大的革命话语及其对性别秩序的塑造。

三、三十年代的性别无意识

三十年代，大众媒介对女性的关注出于不同立场：以《良友》画报为代表的流行文化旨在于展示“新型女性”，如《良友》画报每期都以一位名媛、摩登女性、女明星、模特作封面，展示一种都市中产阶级生活范式，女性在这里无论是否作为男性读者窥视对象或女性读者仿效对象，其在消费体系中被消费角色是显而易见的，并且《良友》代表了一种提倡趣味的主张，这一点与“软性电影论”内在文化逻辑有着一致性；另一种立场则根

^① 苗珂：《新女性》，《三十年代中国电影评论文选》第341页，中国电影出版社1993年版。

植于启蒙思想,精英知识分子依然以大众解放和社会责任为己任,在这个维度上,女性问题是与民族问题、阶级问题、劳工问题、城乡问题同等重要的社会问题,女性解放被视为社会解放的标志。而左翼电影的特殊性在于,左翼电影是一些精英知识分子一点一点渗透进电影娱乐工业内部的结果,是严肃文化对商品文化的利用和改造,它表现为两种力量的相互牵拉,表现为一个混合体。今天回看“软性电影”与“左翼电影”的争论,在意识形态之争、左倾与自由主义之争、不同电影观之争之外,其实这个争论本身也已构成商业文化的一部分。

三十年代的左翼电影为银幕贡献了众多新型女性,这一时期,孙瑜给银幕带来健康、活泼、充满生命力的女性形象(《野玫瑰》中的王人美、《体育皇后》里的黎莉莉),卜万仓塑造了理智、勇敢、自食其力的女性(《三个摩登女性》里的阮玲玉、《母性之光》里的陈燕燕、黎莉莉),袁牧之提供了单纯善良又勇于追求爱情的歌女形象(《马路天使》里的周璇),蔡楚生描写了勤劳朴素的渔家女形象(《渔光曲》里的王人美)……在一股“到底层、到民间”的旋风中,女明星们纷纷扎起头巾、挽起裤管、打着赤脚走向农村、走向田埂,这一类电影能源源不断地拍摄,是因为观众希望看到明星扮演的农妇。当然,就连左翼评论家也常常要尖锐地指出某些左翼电影“包含的非现实性”^①,在评论影片左翼电影的重要作品《大路》时,这位评论家说道:“编剧者使‘丁香’与‘茉莉’两个女性始终和工人们合流,援助他们,可是这类的女性也是属于擦粉烫发的阶级的女性,是一种编剧者的理想中之新型女性,而不是现实的阶级劳动妇女们”^②。在表演这一环节,演员与角色之间往往神形都相距甚远,显露了左翼电影文化表演的一面,也显露了左翼电影在文化表述与商业生

① 光洲:《〈大路〉评一》,《三十年代中国电影评论文选》第165页,中国电影出版社1993年版。

② 光洲:《〈大路〉评一》,《三十年代中国电影评论文选》第166页,中国电影出版社1993年版。

存的裂缝中暧昧的部分，左翼论述（宣传、评论、影史写作）试图通过强调它的政治文化诉求来抹消其行销策略的那部分。无论如何，在对女性问题、女性角色、女明星的一再利用中，左翼电影无意识地照应着三十年代含义混杂的性别关注。在左翼电影中，男女主角关系的经典模式表现为：有良知的男性救助弱小无助的女性（强者对弱者，如《船家女》）、天真少女在男性的教导与关怀下成长（哪怕是在爱情关系里男女关系依然表现为师生关系，如《体育皇后》、《风云儿女》）、男性革命先行者与女性追随者（女性以男性的信念为自己的信念、以男性的存在为自己的存在，如《母性之光》）……左翼电影中的“新女性”形象往往是具有传统美德、善良勤劳、兼顾家庭与事业、与男性同甘共苦、牺牲自我的理想女性，那些要求与男性完全平等、过多参与公共事务的激进女性遭到左翼电影讽刺性的漫画式再现（《女儿经》），这种性别观念一直保留到四十年代的电影中，比如屠光启导演的影片《摩登女性》集中了对现代女性的批判，男性沙文主义地定义了理想女性的标准是在接受高等教育之后以家庭为重心做贤妻良母。剖析左翼电影中的“新女性”形象，我们发现，这些“新女性”的再现强化了男性中心的性别秩序。

《神女》正是这个性别文化的组成部分，它被公认为三十年代电影的代表作，作为跨越时代和国界的作品，《神女》的经典性在于它超越自己时代的某些方面，它没有直接的功能性企图，它不是使用传统戏剧的巧合结构，它不让人物说出不属于自身身份的概念化对白，它没有把时代信息过于牵强地塞进电影中，它述说一种可能的反抗但没有上升为革命，它出于对社会的严肃思考，它内敛而富于真实生活细节，并且，这部影片是用纯粹影像语言叙事，它在影像上所达到的艺术高度使它成为经典里的经典。这样一部经典作品，它的性别秩序的表达也是“经典的”。与《天明》、《脂粉市场》、《小玩意》、《船家女》、《渔光曲》、《野玫瑰》等以城乡底层女性为主角的左翼电影一致的是，《神女》也选择了挣扎在底层的卖淫女作为关注对象，从她被迫

杀人的故事寻找社会症结所在,左翼“阶级观”已是影片的基本组成部分,对于被奴役人民的同情,对其无出路状况的描述代表了一整个时期左翼电影的基本态度。神女白天是无私的母亲,夜晚是街头游荡的妓女,她出卖身体是为了更好地做一个母亲,对于伟大母性的强调使神女所有遭遇蒙上神圣色彩与悲剧意味,她人格的完美与现实的不幸更显出社会的残缺和不公。

但当阮玲玉在夜市摇荡着身体招徕主顾,当她面对流氓、校长、邻居、学校其他家长所表现出的高贵的神情,我们还是从阮玲玉精湛的演技背后感到了某种内在的缺失。缺失的是什么?也许首先是某种理想化带来的困扰,就像我们在《天明》里看到从农村到上海做工的菱菱沦为妓女,然后奇突地变成无私无畏的革命者,左翼电影对于这一阶级的女性或多或少存在着某种程度的理想化,对于神女神圣母性的强调,让神女从她的真实生活中脱离了出来,也让她丧失了在她的真实环境中所可能具有的人性质感,对女性的神化描述正是左翼电影普遍“非现实性”的体现。

《神女》和《新女性》都是关于女性的电影,但显然都不是彰显女性内在精神的电影,女性被表述为弱小的、被同情的、自我牺牲的、无欲望的、母爱至上的传统形象,她们通过反抗一个具体的男性来表达对社会的抗争,但结果都导向自我毁灭。在这里,电影无意识地强化了传统社会秩序,在强化对她们俯视式同情的同时,也将惩罚赋予她们,这些女性形象也最终作为内容单一的标本被使用。在简化了的社会标本中,经过明星的转述,以现实主义为标签的左翼电影实际上已经变成了理想主义者的一个自我表述、一次询唤。也许根本的分裂还存在于知识分子与真实妇女生活之间的隔膜,在问题意识的框架之下,这些与现实妇女差异甚远的标本被编织进男性建构的革命话语中,在提出女性问题、为女性指出出路的同时,女性形象失去主体性与丰富性。有着明确政治诉求的左翼电影不同于以女性

为奇观的娱乐电影,但即便是在以女性解放为己任的左翼电影中,我们仍然遭遇着无处不在的性别无意识压抑与困扰,真正的女性声音和经验也因此无法得以书写。

(作者单位:(南京大学文学院戏剧影视艺术系))

革命伦理中的“他”与“她”的历史

——以影片《母性之光》为起点

葛 飞

家庭伦理片是百年中国电影的一个重要类型,从郑正秋到谢晋,采用这一类型的导演络绎不绝。有研究者指出,它常常“体现了主流意识形态的正统观念”,同时也“与大众意识形态的世俗性相适应”,既“叫好”又“叫座”。^① 20世纪30年代电影界普遍“向左转”之时,家庭伦理与政治伦理相融合,出现了一批在商业上大获成功的影片:蔡楚生的《都会的早晨》创下了国产影片首轮连映18天的记录,郑正秋的《姊妹花》更是连映了61天。1933年8月放映的由田汉编剧、卜万苍导演的《母性之光》,亦采用了家庭伦理片的模式。它首轮虽然只上映了7天,次轮在北京大戏院和明星大戏院却分别获得了12、11天的好成绩。郑正秋、蔡楚生等电影界翘楚,洞悉观众心理,在伦理情节剧中添加革命意识,可谓顺理成章;田汉却是从外部进入电影界,为了迎合市民观众的趣味,也悄然改变了宣传策略。

1932年7月,田汉即在左翼组织的“大众化”讨论中声称:

^① 参阅何春耕:《中国伦理情节剧电影传统——从郑正秋、蔡楚生到谢晋》,湖南大学出版社2002年版。

“为了组织小市民层,过去的那种公演是证明了毫无力量,我们现在是要从许多‘顾无为’、‘张石川’、‘刘春山’们去学习。”^①张石川即为明星影片公司的老板、电影导演。田汉应该知道,其所谓大众化,其实是通俗化——赢得“小市民”。结果我们看到,父亲成了革命的隐喻,女儿受其感化,亦成为平民托儿所的“母亲”。与“五四”以降的“娜拉”从父亲之家出走的模式截然相反,也与此前流行一时的“革命+恋爱”模式不同,《母性之光》以父权为中心的家庭权力结构来隐喻政治伦理—权力结构。这,不但是革命文艺的通俗化,也是革命的通俗化。影片的情节结构与中国现实政治构成了十分复杂的关系,让我们简直不知道是电影源于现实还是现实在模仿着电影。

一、《母性之光》:情节与历史

兄弟姊妹失散重逢、子女不知自己的生父等等,是常见于家庭伦理片的关目。《母性之光》也充分利用了女主人公的血缘之迷:“歌舞皇后”小梅(陈燕燕饰)一直以为,音乐家林寄梅(鲁史饰)是她的父亲。其实,她的生父家瑚(金焰饰)早年因反抗军阀而逃亡南洋,妻子慧英(黎灼灼饰)不得不改嫁。到了20世纪30年代,家瑚化名“邹先生”潜回上海,开办了一间平民托儿所,只因肩负“重大的责任”,不能和妻女相认。小梅最终和寄梅决裂,投进了生父的怀抱并为托儿所工作。《母性之光》的寓意是一目了然的:小梅的两个父亲意味着两条道路:生父家瑚代表的是为革命服务之途;继父林寄梅却是“有钱人”/资产阶级的“帮闲”。女儿则须与“假父”/资本家决裂,听从父亲/革命的召唤,走上为大众服务之途。正是在这个意义上,我们称它为一部借家庭权力结构展开的政治伦理片。

《母性之光》公映后,左翼影评人控制的《晨报·每日电影》

^① 田汉:《戏剧大众化和大众化戏剧》,《北斗》第2卷3、4期合刊,1932年7月。

为它开了一个座谈会。诸人若不是借题发挥,就是没有看懂影片。座谈会上,导演卜万苍称“金焰所演的那个角色是‘五四’时代的一个革命青年”,而“五四一代”正是“30年代”极力超越的对象。郑伯奇因而提出了批评:“我以为,事实上如不能使他前进,那么,尽可以使他后退些,把他做成一个‘五四’时代的典型人物,一个自由主义者。”^①“五四”的典型人物是自由主义者,基本上是20世纪30年代左翼文化人的共识,强调“革命文学”对“文学革命”的断裂,才能凸显前者的先进性。然而影片强调,“五四青年”家瑚流亡南洋时成了一名矿工,资本家的剥削、工头的鞭打使他明白了“一些道理”,从而完成了从自由主义知识分子向革命者的转变。郑伯奇等人又认为,办平民托儿所算不上革命工作,家瑚“所言的与所做的自相矛盾”。影片没有正面描写家瑚的“革命工作”,显然是审查制度使然。焉知家瑚不是共产党员?焉知他开办平民托儿所不是为地下活动作掩护?否则就无法解释他十数年后重回到上海,为何仍要化名活动,须知“革命已经成功”,盘踞上海的军阀早被南京政府打倒。其实,明眼人不难看出,家瑚其实以陶行知为原型,反抗军阀而逃亡,就是反抗蒋介石;“平民托儿所”则是工学团一类的组织(虽说就画面而言,托儿所略微“豪华”的一点),因此在田汉这里,任教于此遂有和工农大众相结合的意义。此点左翼文化人私下里可以流传,却不能公然见诸报章。笔者因而认为,他们在座谈会上不过是借题发挥。

名为“母性之光”的影片,着力表现的却是父亲的权威。家瑚逃往南洋之前对妻子说:“小梅我很爱她,你替我好好地教养她,让她成一个对社会有用的女性。”^②值得注意的是“你替我”这三个字。事实上,家瑚始终以命令的口气对妻子说话,慧英则是嘱托和命令的忠实执行者,常常以“你爸爸”的名义对小梅

① 《〈母性之光〉座谈会》,1933年8月6日《晨报》“每日电影”副刊。

② 本文所引《母性之光》中的对话及字幕,据大连音像出版社发行的VCD。然而它是一个残本,止于莲绛之死。

发言。平民托儿所筹备游艺会，家瑚又对慧英说：“可叫小梅去唱一次。”小梅却仍然要去问“爸爸”，林寄梅不同意，小梅也就冲母亲摇摇头。无论之于生父家瑚还是继父寄梅，小梅都只是命令的被动的接受者。

林寄梅把小梅当作摇钱树——“寄梅”，显然是“寄”生于小“梅”之意——把她培养成一个歌舞明星，且以“摩登爸爸”自命，怂恿她去交际，不过是为了巴结有钱人。假父/资本家的“帮闲”既不可理喻，慧英便常常对小梅语重心长地说：

慧英：“女儿啊，你应该把你的将来想得更清楚一点，照你这样样子，怕要走上堕落的路啊。”

小梅：“爸爸说要这样才是上进哩。”

慧英：“假如取悦有钱人的是上进，那是上进了，但娘想上进不是这意思。”

小梅：“不，妈，我想爸爸的话是不错的。”

慧英：“可是，孩子，你可知道你爸爸并不想他的女儿是这样的啊。”

如对照电影画面，则“堕落”云云似乎有语病。并非是小梅勾引富家子弟，而是南洋矿主的儿子黄书麟主动追求她，且携之回南洋完婚。然而在革命伦理中，追求进步是“上进”，“取悦有钱人”就是“堕落”了。慧英还强调道，这不仅是“娘”的意思，更是“你爸爸”的意思。让小梅大惑不解的是，“爸爸”不就是林寄梅么？相反，她认为母亲与“邹先生”的关系暧昧：“娘劝我别和他来往，为什么娘又和那南洋来的邹先生来往呢？”慧英无言以对。

“邹先生”不能恢复本名，自然不能公开收回自己的父权/夫权。好在革命者已超越了一般意义上的家庭伦理，不再是一般伦理片中的妒火中烧的丈夫，对妻子改嫁显得十分通情达理。二人分别十数年后重逢，慧英失声惊叫：“家瑚！”丈夫则答

道：“久违了，林太太。”慧英以为，丈夫的冷漠是因为不能原谅她的改嫁，家瑚则称“并不是因为那些”。当时也有观众认为，家瑚的这种口气“把一个冷静的革命家”表现得“酸溜溜”的，“应当仍喊她一声‘慧英’”。^①素不知叫“林太太”正是革命者的“冷静”之处。原来夫妇父女不能相认，一是因为家瑚“改名换姓从南洋逃回来的”，二是因为他很忙，没有时间“也没有力量顾及到你们”。影片力图表明，相对于一己的妻女，“千百万穷苦儿童”更为重要。慧英思念远嫁南洋的女儿，家瑚规劝她：“慧英，别老是想着自己的孩子，把眼睛转到千百万穷苦儿童身上去罢。”于是遂有一群平民托儿所的孩子环绕在慧英膝下，逗她开心。通由托儿所，影片完成了一个寓言：革命超越了“狭隘”的家庭伦理却仍是一个大家庭，“自己的孩子”被置换成“千百万穷苦儿童”，“新女性”只有在这里才能发挥真正的“母性之光”。家瑚既是这个新家庭的创办者，自然处于金字塔的顶端，妻子承其嘱托照料子女。

田汉没有夸张其辞。无数的革命者“超越险隘的家庭观念”，抛妻别子(女)参加了革命。这里要举的例子是20世纪30年代的电影明星黎莉莉，她原名钱蓁蓁，父亲钱壮飞和母亲张振华皆是党的地下工作者。黎莉莉回忆，她还不到七周岁，就被送到教会学校寄宿，后来还进过陈垣创办的北京孤儿工读园，“做过一个张姓人家的养女”；“四·一二”事变后，她随父母从北京来到了上海。钱壮飞仍急于找个地方安顿她，于是让她报考黎锦晖组建的中华歌舞团。歌舞团在南洋解散，“我因无家可归，团长黎锦晖先生就带我住在新加坡。那里的法规一家不能有两姓，我就名义上改姓了黎，取名黎莉莉”^②。因父亲奔波革命，钱蓁蓁几成孤儿，从“义父”姓，而以“黎莉莉”为世人所知。

由此可以引申到，中国共产党在1927年后的10年时间，基本上也处于逃亡的状态。“文总”、“左联”等文化组织，则发挥

① 娘：《评〈母性之光〉》，1933年8月14日《申报》“电影专刊”，“读者意见”栏。

② 《一个世纪的行云流水》，2004年7月6日《新京报》。

着“母性之光”，在“父亲”无力直接过问文艺的情况行使“他”的职能。此时，革命现身银幕，借助“她”（革命文艺）之口收回对青年的监护权。有意思的是，《母性之光》中的寄梅、家瑚之间的斗争，在一定程度上表达了左翼文化人对黎锦晖的批评。黎锦晖回到上海后，又组建明月歌舞团，上演其写作的《毛毛雨》《桃花江》等等歌曲舞剧，备受左翼文化人批评。在《母性之光》中，小梅因演唱继父创作的歌曲而成名，继父也因她的成功而获得名利；家瑚却在音乐会上演唱了让林寄梅皱眉的《开矿歌》（任光作曲），画面闪回到南洋矿山，出现了工人们高举的锤子的画面。由于有声电影的出现，影片开始穿插歌舞，联华影业公司因而与“明月”签约，把它改组成“联华歌舞班”，从中挑选了黎莉莉、王人美、聂耳等人后即解散了它。《母性之光》中的音乐会场景，以及“桃花歌舞团”的“软性歌舞”，即由“联华歌舞班”表演。此后，黎莉莉主演了一些左翼电影，同时也不得不穿上了“五色的外衣”（详见下文）。左翼影人、音乐人力图把黎锦晖的“软性歌舞”缝合进左翼电影之中，如果黎锦晖愿意当演员的话，左翼恐怕会派定他去扮演寄梅。

二、书写模式：“他”与“她”的历史

我们不妨把家瑚和小梅的经历视作寓言，从中可得到关于“他”与“她”的历史的书写模式：

他的历史 逃亡——做工（革命）——被鞭挞（受难）——崇高

回归

拯救

她的历史 堕落——结婚（投靠）——被抛弃（惩罚）——觉悟

“他的历史”在《母性之光》中是这样展开的：家瑚向慧英叙述别后经历，画面闪回到他在南洋矿场开矿、被鞭打的场景；回到当下，是他愤怒地撕开衣领，展示胸膛上的伤痕。重返上海的家瑚有充分的理由索取妻子及观众的同情与敬佩。妻子亦饱含热泪，把脸紧贴在丈夫的胸膛（这是影片中二人肌肤之亲的唯一镜头），然后仰望着他；丈夫却没有低头安慰哭泣的妻子，而是充满仇恨地注视着前方。与此相类，父女相认，小梅扑进父亲怀抱，家瑚的目光仍是无限的辽阔。观众的目光顺着慧英的视线转向家瑚，又被家瑚的目光指引，落在遥远的过去（或许是未来）。

编导似乎以为，与丈夫伟大的受难历程相比，一个女人的凄苦实在无足轻重，影片并未表现妻子十数年来所受之痛苦。重逢之际，她没有机会、也无须诉说自己的历史，她的眼睛饱含着泪水，只因丈夫的受难；她愁眉不展，也是因为自己未能履行丈夫的嘱托，女儿正“走上堕落的路”。这再次证明，《母性之光》的主角其实是父亲。座谈会上，仍有人指责，当寄梅“出卖她的女儿时，她依旧是优柔寡断的由她堕落下去”；慧英的转变，也是情感的而非理智的。卜万苍解释道，她的“‘母性’，原是‘五四’时代的典型的母性，所以她是富于情感的”。“五四”在左翼这里，已成了一个筐，一切与革命不符的东西，悉数被扔进了“五四”。革命的母亲不应因思念女儿而愁眉不展，而是和丈夫一样“冷静”，致力于“让黑暗中的孩子得到光明，让穷苦的孩子得到教育”。

不愿听从慧英（其实是家瑚）教导的小梅，注定要吃苦头。来到南洋，她与公公、丈夫特往“他们幸福基础的矿区”、也就是家瑚曾经做工的地方参观，结果也看到了工头鞭打矿工的场景。但是，真正促使她“明白了很多的事情”的，却是丈夫黄书麟的拈花惹草。在她怀孕期间，黄又勾搭上了从上海来的“桃花歌舞团”的台柱；公公则因儿媳生了个女孩而听之任之（被抛弃、惩罚）。受了刺激的小梅卧床不起，慧英赶赴南洋并

告知真相：她的生父是家瑚。女儿决心回到上海，回到真正的父亲身边（觉悟）。

不过，家瑚看到妻女带着行李投奔他，仍不失革命者的本色：“不，不，你们还是回去的好。”小梅则回答道：“我们情愿过刻苦的日子，爸爸怎好叫我们再到那么坏的环境里去。”影片既欲造成大团圆结局，又必须顾及到“政治正确”。正在问题看似无法解决时，林寄梅出现，小梅与他发生了冲突，家瑚终于挺身而出：“我因为责任关系，不能让你把她们带回去。”家瑚所谓“责任”，显然不是血缘上的父亲/丈夫的责任，而是政治上的，目的是不让她们“再到那么坏的环境里去”。如此方显“公”、“私”分明，可是家瑚先前怎么会想不到这一点呢？

“他”与“她”的历史模式，在 20 世纪 30 年代的左翼电影中比比皆是。故事可以从序列的任一点开始，也可以在任一点结束，当然也可以省略一两个环节，然而主动或被追的肉体上的堕落总是“她式历史”的关键性情节。“他”与“她”的关系可以是父女，也可以是情人。“他”与“她”同在受苦，方式却有不同；“他”总是先知先觉，在“她”被抛弃后及时现身，促成了她的觉悟。正如《天明》的一句台词所言：“想起来真好笑啊，我们从乡间到上海来，还不满两年，现在我们好像是另外两个人了……”菱菱（黎莉莉饰）被工厂主的儿子强奸，又被他人拐卖为妓；表哥则到广东参加了北伐，为发动工人暴动潜回上海，在码头上找到了表妹。两人重逢，她即刻觉悟：“表哥，你这次回来，能够做这样的大事，虽然我受了一段苦，也值得了！”这句话也有语病：她所受之苦难与革命了无关系。《天明》是“革命+恋爱”模式，《母性之光》则是家庭伦理剧，然而二者之间也有着亲缘关系。前者用男女之情隐喻政治，后者则用父女关系达到了同一目的。

当然，也有某些女性则达不到觉悟的高度，然而亦无“出路”。在《压岁钱》中，银行家因破产而出走，交际花遂失去了生活来源（被抛弃、惩罚），于是在影片的结尾，她徘徊于贴满大减价的标语的上海街头。另一歌舞明星江秀霞则因爱人孙家明

别恋富婆(被抛弃)而堕落为舞女,在舞厅中受尽凌辱(遭受惩罚)后终于觉悟,到工场补习学校找昔日同学,表示愿意吃苦。与平民托儿所一样,工厂夜校也是20世纪30年代影片能够表述的“知识分子与工人阶级相结合”的合法途径。

为了完成上述系列,影片时有牵强亦在所不惜:江秀霞与孙家明同为歌舞团演员,何以因后者的负心就无法自活?编导们的困境在于,人物不转变则无以区别于“旧的”现实主义,也无从区别于“只谈问题,不开药方”的“五四”文艺模式;转变却又常常难以令人信服。伦理片和爱情片似乎使他们较为方便地解决了这个矛盾:一旦当她明白了谁是真正的父亲,“自然”会听从生父的教导;一旦当她遇到了昔日的恋人,“自然”会一同走上革命之途。

我们再回到《母性之光》。阖家团圆,结尾却仍然是悲剧性的,甚至有点不祥。小梅在托儿所为“穷苦的孩子”工作,她与资本家少爷生的小莲绛却身患重病。她找来了许多医生,最后一名医生断绝了她的希望:“没有法子了,她的小身体上,已深深地遗传着他父亲的梅毒。”这倒也符合伦理的亲疏关系:小梅毕竟是家瑚与慧英的亲生女儿,最终能“迷途知返”;小莲绛则流淌着资本家的血,“没有法子”,只能死去,虽然她只是个无知无识的婴儿。影片的最后一幕是平民托儿所为筹款而举办的游艺会,小梅抱痛登台演唱:“孩子,你也别怨你的爸,别恨你的娘,你要恨那吃人不见血的魔王!”又自叙道:“她爸爸是个小矿业大王,我和他恋爱,生下了这个孽障。”虽然害死莲绛的是资本家,但这一情节却出自编剧田汉之手;虽然家瑚十分喜欢小莲绛,编剧仍有意无意地强调了她的遗传与出身一出身不正的“孽障”连“历史”都没有。既是伦理片,影片就难以超越宗法社会维护血统纯正性的道德律令;以宗法道德隐喻政治,“出身”与阶级性就暗合为一。追究起来,既然小莲绛遗传了资本家父亲的梅毒,小梅虽已获得了觉悟,岂不还是“不洁”的女人?

为了使影片能够为观众“喜闻乐见”,左翼编导们可谓用心

良苦。我们注意到,女性堕落是此一时期左翼电影的关键性情节。为何非要用性来隐喻政治“堕落”?我们与其举出具体数字,称其时上海有多少妓女、舞女,因此称影片是“现实主义的”,还不如说,影片一方面要控诉那个逼良为娼的社会制度,又要满足观众对女明星的窥视欲望。《天明》的菱菱,穿上黑色网袜(特写)、涂抹口红、喷洒香水,到码头做“马路天使”之前,买药送给患病的工人。宪兵到她的住所搜查,发现了表哥遗落的内藏革命军标志的盒子,菱菱于是坐上了桌子,故意露出了性感的大腿(特写)以转移敌人的注意力。扮演菱菱的女明星,就不得不穿上“五色的外衣”。

《母性之光》中的道德主义观点,如讲究血统纯正,认为资本家皆为好色之徒、女明星与其结婚就是“堕落”等等,其实反映了群众对于革命的道德化想象。影片中的三个喜剧性人物,可谓表达了观众的心声。他们也是小梅的“忠实的观众”,与黄书麟一起欣赏歌舞、追逐明星;他们自然不是资本家的对手,不免愤愤然:“这并非我们人才不够,只怪我们的钱不够。妈的,这年头有钱就有了一切。”黄书麟由“小生”何非光扮演,扮相自然大佳于丑角韩兰根等人扮演的普通观众,“并非我们人才不够”云云,自然会引来电影观众的哄笑。然而三人“国骂”后的台词或许道出了观众的心声:“不要灰心,他们有钱的人,好东西容易到手也容易丢的,我们等着吧!”果不出所料,“好东西”不会是有钱人的!

三、政治隐喻:“他”的逃亡与回归

虽说《母性之光》用家庭伦理来隐喻革命伦理,影片又极力用革命话语来压抑“私”情。有观众觉得,银幕中的革命者的言谈太“不像‘日常用语’”,让人觉得“生涩涩”的^①。影片无疑患

^① 娥:《评〈母性之光〉》。

有概念化的通病,不过,“日常用语”已不足以建构革命者的崇高。只有经过日后的反复书写,只有当“生涩涩”的语言成为“日常用语”时,观众对革命者使用的语言才会觉得自然。革命者形象且将变得更加“高、大、全”。“他式历史”——因鞭挞而崇高——获得了强调、强化,最终在《红岩》中达到颠峰^①;“她式历史”则将遭受更为严厉的质疑与批判。

问题在于,历史并非总是“他式”的,20世纪30年代的左翼文化人既在血与火的斗争中成就了自己,又难免要和文化资产家,甚至被迫与国民党政府发生这样那样的关系。左翼影片为了吸引观众,逼迫女明星们穿上“五色的外衣”,就不能说是纯洁的革命行为。用阳刚的军事术语(如“战斗”、“投枪”)来比喻左翼文艺的功能我们已是耳熟能详,却少有人注意到,20世纪30年代的文化人也惯常用性来隐喻文学与政治、商品社会的关系;政党与资本家是强势,文艺就只能是阴性的了。

提及文艺与政治的关系,苏汶(杜衡)不免愤愤然:“在根本还没有什么阶级文学的观念打到作者脑筋里去的时候,作者还在梦想文学是个纯洁的处女。但不久,有人告诉他说,她不但不是一个处女,甚至是一个人尽可夫的卖淫妇,她可以今天卖给资产阶级,明天又卖给无产阶级。……因为文学这卖淫妇似乎还长得不错,于是资产阶级想占有她,无产阶级也想占有她。”^②身在上海的左翼文化人还强烈地感觉到作为商品的作品与作为艺术的作品之间的矛盾。于是,写作更被比喻成性事:“妓女对性交没有了热情,但为了生活,还得性交,性交以后,那酬劳却又那末少!文人对作文没有了热情,但为了生活,还得写稿去卖,卖出以后,酬金也是那末小!”论者讽刺的并不是“鸳蝴派”式的“文丐”,而是反省文化人为何那么喜欢参加论争,结论是:“为了取得稿费来维持生活”;“旧的制度不改革,妓女和

① 参阅李扬《50—70年代中国文学经典再解读》第五章《红岩》,山东教育出版社2003年版。

② 苏汶:《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》,《现代》第1卷第3期,1932年7月。

妓女式的文人是难免还要存在的,这是时代的悲哀”。^①从20世纪30年代的杂文中,我们还可以找到无数类似的比喻,这里只是聊举数例以说明,文艺之于政治和经济方面的强有力者,往往处于“她者”的地位。为了取得合法性,书写20世纪30年代的文艺史就只有在承认“他式历史”的崇高性的基础上,强化你死我活的斗争、弱化历史的复杂性;而那些无法规避的史实以及个体的苦难,譬如,田汉和丁玲的被捕,不是无足轻重便是遭到了无穷的考问与质疑。

众所周知,1935年由于叛徒告密,设在上海的中共中央被迫转移到苏区——“父亲”至此才真正远行。《母性之光》的编剧田汉被解押到南京,经徐悲鸿、宗白华、张道藩(时任内政部长)等人保释出狱,在南京(用鲁迅的话来说)“大演其戏”。两年前,丁玲也被捕并软禁在南京,不过她保持了沉默。因事关荣辱出处,丁玲在回忆录《魑魅世界》中十分顽强地叙述着“她的历史”,其中与冯雪峰在上海会面的场景实在是家瑚和慧英相见的“翻版”。虽然影片产生于30年代,回忆录写于80年代,但它们毕竟都是革命话语的产物;后者又不乏对“他式历史”的正统性的质疑,我们不妨把它与《母性之光》进行对照阅读。

1936年,冯雪峰以中央特派员的身份从陕北回到上海,“他”的回归促成了丁玲的赴陕北(获得拯救)。丁玲回忆了二人会面的场景:“我尽情地哭起来了。我以为我会得着满腔同情和无比安慰,然而我只听到一声冷峻的问话。雪峰说道:‘你怎么感到只有你一个人在那里受罪?你应该想到,有许许多多人都同你一样在受罪;整个革命在这几年里也同你一道,一样受着罪咧。’”想必慧英也会从家瑚这里得到“满腔同情和无比安慰”吧,却被影片完全省略了;只不过家瑚还没有“冷静”到责备慧英哭泣的程度。《天明》中的菱菱与表哥重逢,不待开导即

① 谢青:《文人与妓女》,1934年10月6日《中华日报》“动向”副刊。

称：“我这一点痛苦，比起那许多的人，还算好的多呢！……”这获得了表哥的赞许：“我盼望中国的女子，都像你这样有同情的勇气！……这样的为大众！”丁玲虽有“为大众”的觉悟，却不似菱菱这样洒脱。而冯雪峰此时显然已成党的化身，而不是一个可以寻求安慰的朋友、昔日的恋人。正如家翔的逃亡、遭受鞭挞使其有理由索取观众的崇敬之情，无论是被国民党逮捕而牺牲的烈士，还是冯雪峰所经历的长征，皆成就了党的伟大形象，同时也使丁玲等人的苦难成为“个人”的，变得微不足道。冯雪峰的一席话使丁玲“感到惭愧”，也使她的“心胸立刻开阔了”，事情却并非到此为止。

《母性之光》中的小梅是拿着行李去见家翔的，丁玲也要求到陕北去。冯雪峰却认为她应该争取在上海公开活动。丁玲称，自己虽然在入党时宣誓“要做一颗螺丝钉”，听到冯雪峰的安排却再一次哭起来，埋怨对方“太不理解这几年我心灵的痛苦的历程”，不管他“说的多么有理由，也不能说服我”；甚而在心中埋怨冯雪峰“只知道长征的艰难。长征自然是艰难的，可是你们是一支队伍，是无数亲密的好同志在一起”，自己却忍受了无限的孤独和屈辱。“怎么能还让我回到那个地狱里去！”即便在丁玲到达西安后，潘汉年仍试图安排她去巴黎为红军做募捐工作。丁玲再一次表现出了女性的固执和任性，不顾一切地要投到党的怀抱：“别的什么地方我都不去，我就只要到陕北去。”^①

上述摘自丁玲回忆录《魑魅世界》中的文字，与《母性之光》的互文性实在让人吃惊。所不同的是，《母性之光》中的女性是完全被动的，慧英只能为家翔的苦难而哭泣。《魑魅世界》表述的是一个左翼女作家的心路历程，带有女性（虽然是革命者）的特色。个体与党、她与他们所遭受的苦难不可相提并论，但是，丁玲仍冒着“政治不正确”的风险指出，长征的艰难和她所遭受凌辱其实很难分出高下，因为它们都是如此的真实。问题其实

① 丁玲的自述俱见《魑魅世界风雪人间》，第98—108页，人民文学出版社1989年版。

出在受难的方式：“他”在肉体上的受难成就了他的精神上的崇高；“她”所得的只能是肉体、精神上的双重凌辱，永远只能在“无名主”的讥笑、鄙夷与怀疑的目光下，陷于不得不自辩、自解的境地。前者通过文艺作品、革命回忆录而迅速成为“神话”，后者却在大众意识形态的世俗性面前难以过关，能够存而不论已属万幸，遑论道德的崇高。正是在这个意义上，备受争议的《我在霞村的时候》、《三八节有感》，连同《魍魉世界》，是在顽强地书写着“她式”革命史，同时也是对大众意识形态的抗辩。

解放后的历次运动，也带有强烈的道德主义色彩，且因宗派主义变本加厉，又在群众的推动下，运动迅速扩大。几乎凡是从“旧社会”过来的人，无不被打为“叛徒”。韦君宜指出了—个很有意思的现象：高层发动运动，目的在反封、资、修，是“搞思想”；这在群众头脑中“并不占重要地位”，群众更感兴趣的是“打反革命，打叛徒”^①。以纯洁的革命者自居的群众，仿佛妒火中烧的丈夫与父亲，无休止地追问：自己不在时妻女究竟干了些什么？隐瞒了什么？忏悔了没有？《母性之光》的编导塑造了一个宽宏大量的父亲/丈夫形像，却安排了莲绛之死这样一个结局，于是，编导/家瑚是否真正认为女儿在父亲缺位时“处置适当”，也就成了问题。在1935年的大逮捕中，左翼文化人与“从事实际革命工作”者曾关在同一处监狱，国民党政府认为杀害文化人并“不上算”，也没有对田汉等人用刑，历史就没有完全按照“他式”来书写，这连同“出身”问题，成了文化人的“原罪”。“文革”时期，田汉在交待材料中忏悔道：“从事实际革命工作者”英勇就义，自己“愧对这些英雄”^②；丁玲的历史问题的审查结论屡变，其中最堪“玩味”的是其在南京期间“还与叛徒丈夫冯达继续同居，完全丧失了共产党员的革命气节”^③。这是

① 韦君宜：《思痛录》，第111页，十月文艺出版社1998年版。

② 田汉：《关于一些人和事》（文革交代材料），《田汉全集》第20卷第568页，花山文艺出版社2000年版。

③ 《丁玲历史审查结论（最后定稿）》，中共中央宣传部，1956年12月。转引自徐庆全《丁玲历史问题结论的一波三折》，《百年潮》2000年第7期。

一个让审查者和被审查者同样耿耿于怀的历史细节。

由于“30年代”历史的双重性，它在“文革”时期创立“纯洁的”无产阶级文化和“新人”中被全盘否定。历史的吊诡之处在于，田汉在1933年就写了一部政治伦理剧，并安排了一个相当残酷的，也是伦理色彩极浓的结局。为迎合群众心理而书写革命的田汉，其实是始作俑者。为群众所喜闻乐见的文艺所表现的伦理，与群众对政治的高度道德化的想象之间，实在具有高度的同构性。

（作者单位：南京大学文学院）

公共领域：女性的解放途径？

——“自由梦”之社会学解读

王 咏

2005年台湾导演侯孝贤执导的作品《最好的时光》，是一部三段式、形式独特的作品。其中第二段名为“自由梦”。其时间背景是戊戌变法失败后的1911年，空间则锁定在一个妓院封闭的室内场景中。

男主人公与梁启超交往甚密，是一个在公共领域积极活动的革新人物。这个追求解放国人为己任的革命者，在倡导自由的同时，却独独不能给自己沦落风尘的红颜知己以任何承诺，因为他已有家室，虽然也爱着才貌双全的女主人公，但是不能破坏自己反对蓄妾的“革命誓言”只能任其在红尘欢场中沉浮。整段“自由梦”浮动这个革命者和歌妓间若有若无的悲剧情调。而两个主人公之间的悲剧和想自由而不得的矛盾其实也凸现了男性宰制的公共领域与女性自因为苦的私人领域之间的价值冲突，而对这两种领域价值的认识和重估或许也是女性得以解放的重要途径。

一、女性与公共领域

“自由梦”是一段14幕场景的无声片，除了那丝丝缕缕仿佛

从肺里抽出、绕在指上的幽怨南音作为背景音乐外,剧中人物都是无声的,对白以文字形式呈现在胶片上。整个片断中,男女主人公一共有六次对话,其中五次男子话题的主语都涉及到革命导师“梁公”(梁启超)。他的开场白和结束语的中心词都围绕着“梁公”(梁启超)——这个中国改良维新运动中的风云人物,也是片断中没有出场过的、公共领域的象征符号。通过对白,我们可以看出男主人公的大致行动:在基隆接梁公—设宴接待梁公—听梁公演讲—五日后陪梁公下台中,再北返—陪梁公会晤多人—至东京会晤梁公再赴沪—马关春游念及梁公诗。而栖身妓院、为阿妹赎身是男主人公唯一展现的私人生活内容,但是这个私人领域是一个空洞的日常生活形式,因为即使在这个私人领域中,男主人公的语言内容始终被公共政治话语内容主导,片断中私人领域中发生的对话只是男性公共领域事务的另一个间接展示平台,是公共领域对日常生活世界的殖民化。

“公共领域(简称公域)”(public sphere)是德国学者哈贝马斯提出的重要概念。它是一种存在于市民社会和国家之间的自主空间,具有与国家分庭抗礼的合法性,它的基本属性是私人自主领域,是“私人身份的人们作为公众聚集一起的领域……用它来反对公共权力自身”^①。在哈氏看来,公共领域的主要形式是一种松散但开放、具有弹性的私人交往网络。各种非政府组织、协会、团体等私人社团是其主要形式。而“剧院、博物馆、音乐厅以及咖啡馆、茶室、沙龙等等对娱乐和对话提供了一种公共空间。这些早期的公共领域逐渐沿着社会的维度延伸,并已在话题方面也越来越无所不包;聚焦点由艺术和文艺转到了政治”^②。在“自由梦”片断中,男主人公参与的社团就属于公共领域。这些群体的成员往往以诗文言志,延续了儒士阶层对政治、公众利益等宏大社会问题的批判传统,并提出“国家兴亡,

① [德]尤根·哈贝马斯:《公域的结构变化》,邓正来、J.C 亚历山大编:《国家与市民社会》,第151页,上海人民出版社2006年版。

② [德]尤根·哈贝马斯:《关于公共领域问题的答问》,《社会学研究》1999年第3期。

匹夫有责”的倡议，即，要求国家赋权这种“清议”的合法权力。最终形成了对既在政权的对抗性社会力量。

同时，“公域”也建构出了批评公共权力的行动主体——“公众”。在中国社会结构中，儒生阶层一直被视为中国社会力量中的重要一支。代表社会力量一支的儒士阶层虽然“大部分以进入文官体系为目标，但仍有不少以学问德性为志业，选择了留在文官体系之外，以督责批判现实政治……展现了知识力量的独立性”^①。中国士阶层总是力图在皇朝的体制外建立自己的舆论场域：从东汉的太学到明末的东林书院形成了中国士大夫独特的清议传统，在近代中国公共领域的形成过程之中，儒家的民本主义思想依然发挥了重要的作用，因此，中国早期公共领域的主要参与者是受过教育的知识人士。从戊戌维新到“五四”新文化运动年间，是一个知识、文化和社会的“转型时代”，传统知识人士也完成了从儒士到新型知识分子的身份转换。而“自由梦”的1911年的社会背景正发生着传统儒士“清议”传统模式向现代知识分子公共领域的转变。未曾露面的梁启超和男主人公也正是社会转型时期的正在形成的公共领域的“公众”型人物。

但是，作为一种理想类型的概念工具，存在着性别盲点。就公域内容与主体两个角度来看，都存在着女性的集体缺位。女性主义者就公共领域问题的质疑主要在以下两个方面：首先，“公共领域平等进入的假设……现实中，特别是在分层的社会中……女性作为最大的弱势群体，在很多时候仍然无法获得平等进入公共领域的可能”^②。即，公共领域概念假想了女性群体进入公域的平等性。公域的主体——“公民”，虽然自我认同为“人类共同身份”，但是其构成主体是从事生产性（智力与体力）工作的男性。其次，关于公共领域的内容。“哈贝马斯认为，区别于私人话题，公共领域中讨论的话题应该关系到公共

① 许倬云：《中国古代社会与国家之关系的变动》，《文物季刊》1996年第2期。

② 战洋：《女性公共领域是否可能——以弗雷泽对哈贝马斯公共领域概念批判为例》，《天津社会科学》2006年第6期。

利益、公共事务。”^①从性别意识形态的角度分析,公域话语内容的限定是一种男性至上的本质主义表现,存在着明显的性别界限。由于公共领域的父权制属性排斥了女性群体的主体经验和女性共同关心的话题,因此,公共领域是一个区隔女性经验、凌驾女性角色的“父权制”文化体系。

因此,在“自由梦”片断中,男主角的行为和语言基本没有展示身为爱人的角色特点,他的谈话内容主要是以社会精英的“公众”向身为草根艺妓的女主人公描述了“崇高”的公共领域世界;他对梁公的仰慕;参与的革命社团以及社会活动。这个以私密的“爱人”名义出现在妓院内室这个极其私人化的场景中的男子,以其“高大”的“公众”身形遮蔽了凡人的生活世界,私域空间被男性的公共话语殖民化。而这正是女主人公“脉脉不得语”的失语原因。

二、“怨女”形象的社会学分析

与男性垄断的“公共领域”相对应的是女性传统的生活空间:“私人领域(简称私域)”(private sphere)。私人领域主要是指涉及到以夫妻、家庭作为主要核心内容的、涉及爱欲等个体感情的日常生活领域,在内容上是与公共领域二元对立的另一个社会生活组成部分。

“自由梦”在精致却逼仄的私人领域空间中描绘了女性的困苦。从点灯到熄灯,从幽暗的长廊到暧昧的内室,女主人公都以一种漫长的等待、幽怨的模式固守在私人领域中。影片中,相对于男子描述与革命同道交往时的兴奋,女子表现出来的与其说是沉默,毋宁说是失语。应该说,正由于女性参与公共事务的权力被剥夺,导致与男主角之间语言交流的疏离与困难。“自由梦”片断中,女主人公对男子关于公共领域事务的

^① 战洋:《女性公共领域是否可能——以弗雷泽对哈贝马斯公共领域概念批判为例》,《天津社会科学》2006年第6期。

描述总是无力回应，之于公共领域，女子是以非人格化的倾听者而非介入者的形象出现。她对男子公共领域话语的回应策略是要么笑而不答，要么就变更到别的话题。她的话语中心涉及的都是私人领域事务：1、询问男子的孩子健康问题。2、感叹自己小姐妹的从良，并试探性地询问男子“你可曾想过我的终生？”由于女性社会公共事务参与权的被剥夺和“他者”身份导致其内向性情绪和无力运用宏大话语造成了这样一种情境：即，男子无论在公域还是私域都以独语、独断的姿态出现，而女子只能以疑问句和被拯救的状态屈身向男子，男子始终是其答案给予者和生活主导者。她的整体精神状态是幽怨的，偷弹珠泪是她最大的反抗姿态——即使在决定她终身的私人领域，她也无力为自己发言赋权。

除了女性公共领域事务参与权的被排斥之外，锁在私域中的“怨女”形象形成的另一个社会学根源在于社会对公共领域价值高于私人领域价值的先验判断上。

“自由梦”片断中，男女主人公的碰撞点主要集中在妓女从良的问题上。这个矛盾点涉及到两个内容：1、男主人公襄助女主人公的姐妹赎身。2、男主人公拒绝为女主人公赎身。从男子对待同一事件（从良）的迥异态度中，可以解读出男性公域价值至上的社会认同。

阿妹（女主人公的小姐妹）已有身孕，有良家子弟愿意出200大洋使之脱籍从良，奈何鸨儿出价300大洋，在这个当口，男子慷慨解囊，解救了阿妹。当女主人公问及如何处理男子在报纸上多次宣传反对蓄妾的言论和解救阿妹行为之间的冲突时，男子回答是“为了阿妹的终身，只能如此”。其实，帮助爱人的朋友赎身，虽然表层属于私域事务，但是由于与男子的私人事务并无直接关联，而且由于附着了“解放”标签，解救阿妹就具有了强烈的启蒙色彩事件，成为一桩男子热衷的“革命”实践，因此成了男子乐于主动承担的公共事务。但是，当与男子有着直接利害关系的红颜知己提出了“你可曾考虑过我的终

身”这一卑微的要求时，女主人公的“从良”就不再是单纯“解放”意义上的公共事务，因为为其脱籍的直接后果是男子必须纳之为妾，因此解救女主人公的行为是一个纯粹的私人领域事件，而这个行为还直接与自己反对蓄妾的口号相冲突。当解救女主人公的行为等同于“纳妾”这个私人领域行为时，“解救”就与男子的公共领域的价值相矛盾，在两者直接遭遇时，私域价值就会自动矮化，让位给男性的合法宏大理由：为了革命理想，一切私人愿望均应牺牲。

最后，通过女主人委曲求全的“怨女”形象可以看出整个社会（包括女性群体本身）是如何以审美的方式将私人领域的价值矮化合法化，即，以女性对公共领域价值献祭式的“理解”转化为“怨女”的审美原型。

似乎无法用自私冷漠这类简单的形容词来对男主人公的行为加以价值判断，因为在影片的末尾，男主人公离开了女主人公参加革命起义以后，给女子来了一封信。信的大致内容是男子忧国忧民的爱国情怀抒发：路过马关，想起梁公的诗，想起多灾多难的国家，怅然泪下，写爱国诗一首，寄语青楼中日日思念他的红颜知己。镜头中的女子坐在幽暗的房中，摩娑着无涉半点儿儿女私情的信笺，不禁也怅然泪下。同样是怅然泪下，男子为国女子为家。但是，镜头语言明显诉说的是别种潜台词，即这个具有自我牺牲的女子确实配得上是男子的红颜知己。如果女子不能理解男子的革命理念，男子这一纸爱国情怀是不会寄到她手中的。所以最后这个镜头塑造了一个为大我牺牲小我具有自我牺牲精神的传统女性原型，这个形象唤起了观众的审美性怜悯之情，假设换成一个哭着喊着要求男子解救自己的妓女形象，恐怕就无法唤起审美情绪。值得注意的是，这类具有自我牺牲意识的“怨女”形象是一种集体意象。这是一种社会建构而成的为公共利益牺牲自我的自恋性英雄形象。但是这样的审美快感是建立在社会（包括女性群体自身）对私人领域价值的认识盲点上的。“自由梦”塑造的“怨女”原型将

这种对私人领域价值的否定和女性甘愿牺牲的情绪加以审美化，将女性个体幸福作为公域的祭品加以合法化肯定，并转化为一种艺术作品中具有普遍意义的“凄美”的审美诉求。所以，“怨女”形象的审美旨趣是深层社会心理的内化表现，即，女性为公共领域事务牺牲是合法且合理的。

三、解放途径与重估私人领域

“自由梦”这个题目本身运用了男性叙事策略来表达两性之间的价值歧义。它的双重歧义在于：于男子，自由意味着“革命”、“解放”的宏大叙事；于女子，自由则意味着具有安全感与责任感的私人生活。这个具有性别歧义的题目本身就体现出男女两性之间貌似合流，却存在深刻的裂缝与暗流。即，尽管来自不同的生活经验与理想，女性却不得不勉强运用仿佛具有普世意义的、源自男性世界的启蒙话语“自由”来表达自我诉求，否则连起码的与男性面面对面的机会都没有。这个歧义题目表现出的悲凉深层意义还在于：由于两性认识论中的裂缝的客观存在，纵然两性仿佛行走在同一条激流暗涌的人生河流上，却总是彼此为难，勉强认同。

无疑，“怨女”形象确实从女性本位表达了对男性公共领域慕而难进的剥夺感。女性主义对公域的质疑还涵盖着这样一个逻辑：即，将女性困在以家庭、夫妻为核心内容的私人领域中是女性得不到解放的重要原因。列宁就强烈贬低性别分工所造成的妇女专职的家务劳动，认为“妇女仍是家庭奴隶，因为琐碎的家庭事务压迫她们，窒息她们，使她们愚钝卑贱，把她们缠在做饭管小孩的事情上；极端非生活性的、琐碎的、劳神的、使人愚钝的、折磨人的工作消耗着她们的精力”^①。

于是，在影片中，我们目睹了被宏大社会变迁拒之门外的

^① 全国妇联编《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论妇女》，第289页，中国妇女出版社1990年版。

女性,她因此丧失了和男子平等沟通的可能途径,于是我们就看见女性播撒的幽怨。但是这样的镜头语言也在诉说另一种父权悖论:既,男性宰制的公共领域,在价值上就是优于女性生活内容为主题的私人领域。或者,从男性视野的人类进化史上,政治、经济等男性垄断的公共领域话题永远可以凌驾于女性辖制的、琐碎的、关乎衣食住行、爱恨生死的私人领域。所以,强调女性经验的女性主义不留神进入一个理论悖论,即,女性唯有进入关乎革命、解放等公共事务,才能获得生存的高级意义。换言之,公域/私域话语不仅存在着二分法,同时也存在着文化价值、性别意义上的排序高低。其文化内部逻辑为:男性辖制的公共领域是高于女性辖制的私人领域的,而女性惟有上升至公域,走出内室、厨房、浴室,进入广场、战场、政治大厅,参与社会公共事务才是女性获得解放的正途。

作为理想社会中的个体,公域与私域的参与都是必不可少的。完整的生活内容应该涵盖以谋生、恋爱、亲情等核心内容为主的私人领域;以公众舆论、社团活动、社区参与等公众利益为核心内容的社会公共领域。但是当我们意识到对女性群体而言这种理想国的乌托邦性质时,也许女性的自由途径应该寄托在更具有实践意义的私人领域价值重估与心理认同上。

从对“自由梦”的分析中,我们不仅解读出公共领域的女性缺位,更进一步从后现代的多元价值观角度来关照女性的“解放途径”:且不论女性参与公共领域的实际操作难度,换个角度思考,是否真如列宁所言,要将女性从家庭事物中解放出来,她们才能获得真正的解放?以后现代主义方法论考量公域私域的价值问题,可以看出,私人领域和公共领域的价值排序本身是一个父权文化体系的建构产物。真正从女性本位考虑,应该正面女性辖制的私人领域的草根性质,尊重两性生活经验的差异,并自赋女性私人领域与男性公共领域同等的重要意义与社会价值,即,应该将两种社会领域并置在多元差异的范畴中,而非将二者放在对立或者价值比较的文化体系中。

所以，正面表现女性辖制的私人领域内容的艺术作品往往能够重视、挖掘日常私人琐碎生活的本真意义。对私人领域中日常生活的直面、平等、乐观态度是女性解放的重要途径之一。将私人领域事务视为桎梏；将挣脱琐碎私人领域事务、进入涉及公共利益、政治、经济事务中去就是女性获得解放，能与男子平等的唯一途径的论断正是父权价值观的内化认同。女性群体如同西西弗绪，唯有将无法逃避的命运巨石视为乐趣，方才能获得自我解放。因此，女性大可活在菜谱、情欲、厨房中，充满烟火气而又理直气壮地活着，如此，才能将被矮化的私人领域还原成一个清晰完整、富有生命本真意义的整体。

（作者单位：南京大学文化艺术教育中心）

女性镜像与当代中国大陆的 意识形态变迁

——以《李双双》、《黄土地》、《大红灯笼高高挂》为例

洪 宏

1949年后,中国大陆的电影银幕上出现了众多形象各异的女性人物。这些不同历史阶段出现的女性镜像,以其各自不同的角色、身份和命运,展示了中国大陆电影女性叙事的不同面目,也折射出当代中国大陆的意识形态变迁。本文选取不同历史阶段三个有代表性的电影文本为主要考察对象,从其中的女性镜像与其各自所处时代的主流意识形态之间的关系出发,思考当代中国大陆政治、社会、文化视野中的女性性别、身份、角色及其解放前景等问题。

一、《李双双》:政治化叙事与女性解放的幻像

中华人民共和国建立之初,便着手从政治和法律上推进妇女解放。1950年4月13日,中央人民政府委员会第7次会议通过了《中华人民共和国婚姻法》,并于同年5月1日起公布实行。这是中华人民共和国成立后公布的第一部国家大法。1951年9月政务院又发布了《关于检查婚姻法执行情况的指

示》，把贯彻《婚姻法》当作一项重大的政治任务。《婚姻法》明确规定：“废除包办强迫、男尊女卑、漠视子女利益的封建主义婚姻制度。实行男女婚姻自由、一夫一妻、男女权利平等、保护妇女和子女合法利益的新民主主义婚姻制度。”^①《婚姻法》的颁布施行对女性权利保障提供了法律依据，并发挥着巨大的政治影响。20世纪50年代初，自由结婚、寡妇再嫁、童养媳离婚事件不断涌现，《人民日报》等也进行了大量报道。而且，妇女解放还从婚姻家庭领域进一步推向社会生活之中，一时之间男女同工同酬、共同参加劳动和政治生活。这些景象似乎为社会主义新中国勾勒出了一幅女性解放的壮阔画卷。那么，应该怎样看待这一时期女性地位和命运所发生的变化呢？应该肯定的是，建国之初新政权在政治和法律上为女性解放所作出的努力，女性由此获得了在政治、经济、人格等方面与男性谋求平等的可能。但值得注意的是，这种意义上的女性解放，实质上还只是人的解放，并且主要还停留在政治、经济权利的层面上，它不但在思想和精神层面没有达到“五四”个性解放的高度，而且还在随后一浪又一浪的政治运动中逐渐偏离人的解放的轨道，女性争取正当的政治、经济、社会权利的斗争，也快速异化为政治对抗和阶级斗争。共同人性意义上的个性解放尚且不能实现，又何来真正性别意义上的女性解放？20世纪50、60年代左的政治斗争实践特别是“文革”历史表明，“不爱红装爱武装”的女性一次又一次地以一种激进“解放”的姿态，走在政治和阶级斗争的前列，实际上却在可悲地沦为异化政治的牺牲品。曾经给人以巨大希望的新中国女性解放事业，就这样被政治意识形态所扭曲，它让女性所留下的主要是一个不断去女性化、乃至男性化的身影。

红色社会主义中国女性解放问题的曲折和复杂，在电影《李双双》中有集中体现。它也是一部考察当时女性解放与主流意识形态关系问题的形象范本。《李双双》（李准编剧、鲁韧

^① 见《人民日报》1950年4月16日。

导演)是中國大陸“十七年”(1949—1966)出現的一部影響很大的“歌頌性喜劇”電影。這部1962年創作的影片在1963年第二屆《大眾電影》百花獎評選中,獲得最佳故事片獎、最佳編劇獎、最佳電影女演員獎和最佳電影男配角獎等獎項。圍繞這部影片的肯定性評論文章在當時可謂鋪天蓋地。評論普遍認為,影片滿腔熱情地塑造了一個“社會主義新人”——李双双的形象。影片主要圍繞“評工分”這一農村集體化生產中的核心問題,通過一系列矛盾衝突,刻畫了李双双一心為公、心直口快、潑辣能干的品格,尤其突出了其作為“社會主義新人”所特有的“集體主義”精神。例如,她對孫有婆偷隊里的桶板而嚴加斥責;隊里勞力不夠,她主動上工地無償幫助修渠;得知孫有、金樵因貪圖工分而用卡車撒糞,她不僅張貼“大字報”“鳴放”,還毅然向公社書記“告狀”;在隊委會上,她更是公開反對副隊長金樵企圖假公濟私、救濟自己的行為,等等。李双双的所作所為無一出于私心,完全是為了隊里的集體利益。對於“落後分子”,她也總是加以幫助。如她儘管批評了不愛勞動的大鳳,但並沒有嫌棄她,而是幫助她重做沒做好的莊稼活,最後還上門開導她,教她學習勞動;她批評孫有婆包辦女兒婚事的錯誤思想,鼓勵二春和桂英自由戀愛;對“落後”的丈夫孫喜旺,李双双更是責之切、愛之深,既一再批評他的自私落後,又對他充滿溫情體貼。如喜旺因生氣而突然離家出走去搞“副業”,李双双因追趕不及而傷心流淚;喜旺回家後,双双激動不已,充滿柔情蜜意,等等,這一切情節內容,目的是為了塑造出“在我們這個時代農村的新的生產關係中,在黨的思想教養和影響下,茁壯地成長起來的一個社會主義新人”^①。

李双双作為“社會主義新人”,其“新”之所在體現在兩個方面:一是這個形象被賦予了特定的政治內涵,即這是一個具有非同一般的“政治覺悟”的集體主義者,她毫無私心,視集體利

① 賈弄:《新題材 新人物 新成就》,《人民日報》1962年11月18日。

益高于一切；二是作为女性，李双双还突破了传统妇女在家庭和社会中的既有角色，敢于走出家庭，与男性一起生产劳动，而不是局限在家庭之中“照顾孩子、侍候男人”。在影片中，这两个方面是浑然一体地融合在李双双身上的：她既在思想观念上拥有高度的“政治觉悟”，又能在实际生活中摆脱传统妇女从夫、从子、隶属于家庭的依附命运。那么，这是否意味着李双双是一个既在政治上同时也在性别上获得了双重解放的银幕形象呢？在这里，影片的深层结构中似乎潜藏着某种“双重叙事”，即政治叙事与性别叙事。情形是否果真如此？回答是否定的。在影片中，那种浮在表层的性别解放的叙事，其实并不具有实质意义，政治话语才是制约影片叙事和形象塑造的真正动力。一方面，李双双之所以能大胆走出家庭，与男人们一样在社会生活中赢得主动和尊重，关键在于她占有了“集体主义”这一时代政治意识形态的制高点，符合时代政治的要求和期待。正因如此，影片中作为丈夫的孙喜旺尽管对她的所作所为不满，但也无能为力，因为李双双“政治正确”。影片试图通过李双双这一“新人”形象的塑造，既证明社会主义意识形态的胜利，又雄辩地说明，只要拥有高度的政治觉悟，女性必将能够掌握自己的命运，实现自己的价值。另一方面，李双双冲破传统父权制压制和歧视而走出家庭这一带有性别解放意味的女性镜像，又在根本上受制于政治叙事及其逻辑。自称“妇女能顶半个天”、“有鸡叫天明，没鸡叫也天明”的李双双，其对传统妇女角色的挑战，对男女平等权利的争取，实际上并非依据女性解放的自身逻辑而展开，推动她行动的不是真正觉醒的个性意识和女性意识，而是时代所标举的、凌驾于任何个人和个性之上的“集体主义”政治意识。然而，“没有健康的个性为基础，所谓‘集体主义’是一个虚假的东西，实质上不过是一种奴性而已，而奴隶只能集成‘沙聚之邦’，并不能建成‘人国’”^①。因此，

^① 董健、丁帆、王彬彬主编：《中国当代文学史新稿》，第17页，人民文学出版社2005年版。

尽管李双双身上似乎有着女性解放的某些形貌,但根本上支持其行动的只是特定时代扭曲个性并进而扭曲其性别意识的政治话语。不仅如此,影片在表现李双双走出家庭束缚的同时,也仍然力图在政治意义上的“社会主义新人”和传统贤妻良母这两种角色身份之间寻找平衡点,并将其统一在李双双身上,这也看出影片并无真正自觉的现代女性解放意识。真正的女性解放,首先要建立在女性人格独立和性别独立的基础之上,其前提是现代“人国”的确立和现代女性意识的自觉。女性解放绝不意味着女性不顾两性有别的事实而片面追求与男性无差别的平等,也不简单地意味着女性走出家庭,更不能听命于任何凌驾于个体之上的新的或旧的奴役性话语。

总之,受到强大的政治话语及其叙事逻辑的支配,李双双这一在中国历史上带有女性解放意味的银幕镜像,并没有预示女性解放的真正道路,其争取女性权利和平等价值的斗争,由于其内核是由特定的政治意识形态所决定的,因此,并不具有女性解放的真正意义。在影片中,政治意识形态已取代了正退回社会历史的暗处和心理意识的深层的传统男权,而成为使女性和男性一起臣服的最终力量。因此,李双双的确可以说是“社会主义新人”,但绝不是女性解放意义上的新女性。如果视李双双为女性解放的镜像,她预示着的只能是女性解放的幻像与歧途。

二、《黄土地》:启蒙视野中的沉默的女性及其命运

1979年后,中国大陆进入了“新的历史时期”。“文艺为政治服务”的刚性要求逐渐软化。尽管出现了多次挫折,但思想文化领域还是掀起了一波又一波的解放热潮。以理性、开放、民主、科学等价值准则为内核的启蒙思潮在20世纪80年代的思想文化领域逐步形成主潮。这是“五四”之后第二次大的思想解放潮流,尽管后者相比前者仍然存在很大差距。这股思想

解放的潮流,在人的解放的总主题下,也必然会将视线投向女性,对女性及其命运展开深沉思考。这股启蒙思潮及其对女性命运的思索,在电影领域也有体现,较早出现、也较有影响和标志意义的一部影片就是《黄土地》。

《黄土地》(张子良编剧、陈凯歌导演)是第五代导演“探索电影”的主要代表作品。探索电影所标举的影像本体论美学给中国影坛带来前所未有的巨大冲击力。这种新的电影美学以其新颖的镜语表意体系而迥异于中国主流的戏剧式电影中的情节表意系统,也为中国大陆银幕提供了一时之间令人毁誉参半的陌生化形式。但《黄土地》同时更是一部致力于宏大叙事的启蒙文本。它取材于作家柯蓝的散文《深谷回声》。影片的创作者没有满足于表现原作中一个类似于蓝花花的陕北姑娘反抗封建婚姻的悲剧故事,而是抱负很大地力图将表现的重心引向对古老民族历史命运和国民性的深沉反思上。影片以延安来的八路军战士顾青与陕北姑娘翠巧一家的短暂交往及其带给翠巧人生命运的影响为叙事框架,探讨经由自然环境和历史文化积淀而形成的民族性格和文化心理的复杂构成。影片在深入揭示民族“历史和文化的沉积层”^①时,其启蒙视野中的女性形象塑造耐人寻味,能折射出 20 世纪 80 年代启蒙思潮与女性解放问题的复杂关联。

影片塑造了一个名叫翠巧的陕北姑娘的形象,在影片里她是一个启蒙视野中的沉默的女性镜像。外来者顾青扮演的则是一个启蒙者^②的角色,他给翠巧带了正在变革中的外部世界的消息,他告知翠巧,延安的八路军女战士们正在过着一种令人向往的真正生活:她们不仅和男人们一样行军打仗、生产劳动,还能婚姻自主。婚姻自主对翠巧来说也许最富吸引力,因

① 陈凯歌:《我怎样拍〈黄土地〉》,《悲欣交集》,第 3 页,广西民族出版社 1997 年版。

② 在《黄土地》中,八路军战士顾青带来的革命信息对于翠巧来说无疑具有启蒙意义。真正的革命意味着阶级的解放和人的解放,这个意义上的革命即是启蒙之友。那种以“革命”为名而行个人或党派权力之争的异化政治,才是启蒙之敌。因此,不能简单化地把革命与启蒙相对立。

为她即将也要与其他陕北女孩们一样去品尝不自主的婚姻生活的沉重苦果。而这样的不能自主的婚姻生活及其难以预知的人生命运的痛苦,对于她的父亲这一辈人来说已然是天经地义的,是千百年来的“庄稼人的规矩”。因为贫穷,或者为了家中兄弟等男性的婚姻,抑或是富有人家出于“门当户对”等门第观念,传统中国女孩们无论贫贱富贵,绝大多数婚姻不能自主,这是传统父权制施加给女性的命运枷锁。在20世纪上半叶的中国,女性命运仍然大多如此,情况并无根本改观。翠巧就是这沉默着的大多数中的一个。顾青的到来也因此给翠巧的命运带来了某种希冀,所以她必然会成为一个在沉默中震惊的倾听者,虽然沉默,但她倾听得极为细致、真切。

显然,启蒙视野中的翠巧是一个亟需拯救的对象,而翠巧的内心世界也的确被启蒙者的诉说所震撼。然而,《黄土地》的启蒙叙事并非完全高调乐观。当翠巧提出要顾青带她一起走时,启蒙者也面临着困境,那就是“公家人的规矩”限制他不能采取纯粹个人化的行动,哪怕这个行动本身正是他所在的这个群体的职责所在。在这里,顾青扮演的其实是一个双重角色:观念上的启蒙者与行动中的八路军战士,后者显然根本上是一个政治性的身份。顾青在观念上的启蒙先行与行动上的政治性滞后,使翠巧还是落入了传统女性的悲剧命运,并最终决定独自出走。但滚滚黄河巨浪又成为她无法逾越的障碍和葬身之地。启蒙理想给传统的沉默的女性带来的竟然是悲剧!也许这里再一次显示出鲁迅的“铁屋子寓言”的意义:启蒙给先行觉醒的个体往往会带来痛苦和悲剧。但启蒙的意义也由此显现:大家都能觉醒,铁屋子即能被毁坏。

《黄土地》尽管不是现实题材的影片,但它对翠巧的形象及其悲剧命运的表现,却透露出20世纪80年代启蒙思潮与女性解放问题的内在联系。在启蒙主义看来,女性解放,不只是政治、经济权利问题,也不能停留在法律条文层面,它与一个民族的思想文化传统有着深刻关系。正因如此,《黄土地》把女性命

运与民族的自然、历史和文化传统联系起来探讨,显示了20世纪80年代启蒙思潮对女性问题的深入思考。而且,影片也给翠巧安排了一个“娜拉出走”式的行动,这些,都显示出20世纪80年代启蒙思潮与“五四”新文化运动的历史关联。影片最终让翠巧淹没于滚滚黄河水中,展示的是“五四”之后历经沧桑甚至一度被绞杀的启蒙主义在当代重回历史舞台时所具有的浓厚的悲剧感。

三、《大红灯笼高高挂》:大众娱乐的凸显与女性的景观化

1990年后中国大陆意识形态出现新的转型,80年代的启蒙主潮迅速消退,思想文化领域的观念共识急剧分化。政治保守主义、儒学复兴、后现代主义等潮起潮落。总的来说,在各种力量的角逐下,致力于中国社会现代性转型的启蒙意识的消散以及与此同时在商品拜物教和消费主义驱使下大众娱乐氛围的逐步形成,构成了20世纪90年代以来中国大陆意识形态变迁的基本面貌。1991年出现的《大红灯笼高高挂》(倪震改编、张艺谋导演)即是一部见证启蒙意识正在消散、大众娱乐逐步兴起的电影文本。它改编自苏童的小说《妻妾成群》,是一部以女性为主角的影片。

电影围绕中心人物颂莲对小说所进行的改动,显示了这种意识形态转变的迹象。原著中的颂莲读了一年大学,父亲因茶叶生意失败自杀。到陈家做四姨太之后,她始终有强烈的身世感,常常见物感怀,或在陈家的一口神秘的死人井边伤感、怀想,她对大少爷飞浦也有着抑制不住的自由情感。这些,与她的身份——读过一年大学是相符的:总体上,她有着一一定的、自觉的自我意识和女性意识。改编后的电影则淡化了颂莲身上所具有的这些意识,而侧重表现颂莲与二姨太卓云、三姨太梅珊的争斗;还特别注重表现点灯、吹灯、挂灯、封灯、捶脚等所谓

民俗细节,以及颂莲对捶脚的享受感;突出了颂莲假怀孕与卓云斗法的情节,以及对丫环雁儿的“杀鸡给猴看”式的严厉处置,等等。总之,相比小说对颂莲作为一个受过现代大学教育、多少具有某种程度现代意识的转型中女性的描写,电影中的颂莲则是一个现代意识消退,致力于在男权桎梏之下与其他女性竞争者围绕获宠和争权而展开明争暗斗的传统女性镜像。

电影中颂莲身上的现代意识的消散,折射了20世纪90年代初中国大陆意识形态正在发生的急剧变迁。现代意识是80年代启蒙思想的核心意涵之一,影片中现代意识的消散,正是当代启蒙思潮再一次被阻断的镜语体现。当然,电影也并未完全改写原著,其展示、批判传统家族性的男权罪恶的题旨还被保留,但与此同时,电影却极力强化了其作为大众文化的娱乐功能。因此,《大红灯笼高高挂》基本上可以看作是一个有关“铁屋子寓言”与大众娱乐的双重文本:就前者来说,它展示了男权支配之下铁屋子内部的可悲争斗,展示了传统男权制之下的女性闹剧,女人们致力于这种争宠的闹剧越深,其可悲性越大;与此同时,影片又通过强化点灯、捶脚等一系列民俗或伪民俗细节,并出之以富有视听感官冲击性的影像与声音,对颂莲等女性争斗者形象进行极具景观化意味的处理,显示出它也是甚至主要还是一个致力于大众娱乐的通俗文本。实际上,影片中的批判主题已经被景观化了的银幕形象所装饰和包裹,扼杀人性和女性的“铁屋子”已被炫目的大红灯笼装饰得富有感官吸引力,影片原应深入开掘的富有启蒙力量的思想内涵,就这样被推向后景,不断模糊。总之,通过对电影与原著的对比,能够看出影片中启蒙现代性的耗散及其残留,以及大众娱乐意识的兴起和增长,这使《大红灯笼高高挂》打上了时代意识形态变迁的深刻烙印。因此,与《黄土地》对翠巧以及女性命运的启蒙主义审视不同,《大红灯笼高高挂》对颂莲等女性形象的描写,则已被其大众娱乐诉求所明显景观化了。按照美国著名女性

主义电影学者劳拉·穆尔维的逻辑^①，颂莲等镜像其实已经非常接近传统好莱坞银幕上被男权眼光所观看的女性对象了，她已成为正在兴起的视觉消费主义的产物。

1949年后，当代中国大陆电影女性形象的创造与其所处时代的主流意识形态有着密切的关系，女性镜像的演变以及女性解放问题的探讨也被深深打上了意识形态的烙印。这些，也正是半个多世纪以来现实生活中女性地位与命运的真实写照。总体看来，无论是政治意识形态的管制、传统父权力量的顽固存在、还是消费主义的甚嚣尘上，都使得当代大陆银幕上的女性形象从根本上说还远未获得真正的自我意识和主体身份。尽管新时期以来现代女性意识的自觉在少部分影片和电影作者那里已经有所呈现，但是，只要中国社会的现代性转型未能根本完成，只要人的解放的历史使命还未真正实现，女性解放的路途就依然遥远。当然，我们仍然要深怀信心。

（作者单位：南京师范大学文学院）

^① 劳拉·穆尔维认为：“在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被人看和被展示，她们的外貌被编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。”参见[美]劳拉·穆尔维：《视觉快感和叙事性电影》，周传基译，李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》（下册），第643—644页，三联书店2006年版。

政治话语下的他者想象

——“十七年”少数民族电影的女性形象

段运冬

“十七年”少数民族电影中的女性是中国电影史上的独特现象。一方面,作为“十七年”政治叙事的构成部分,她们是强大政治话语的表征;另一面,特定时期集中出现的一系列形象,既有别于之前中国电影史出现的“启蒙女性”、“新女性”、城市“丽人”,也不同于同一时期政治叙事中的汉族女性。她们能歌善舞、敢爱敢恨、天真活泼、善良纯朴,不仅成为中国电影史上集中出现的,数量众多的脍炙人口的少数民族的女性形象,也是华语电影中的动人风景。

一、风景、民歌与少数民族女性

十分有趣的是,“十七年”少数民族电影中的女性通常被赋值于风景与民歌,往往把她们在“画”与“歌”中展现。通过风景,表现了她们的美丽,通过歌声传达了她们的心声。但是,“歌声”与“风景”并不仅仅是“民族电影类型”的视觉图示,而是缝合了强大的主流意识形态。

“十七年”少数民族电影大都选景于该民族的生活聚集地

或者近似于少数民族生活的聚集地。《五朵金花》的重点景区是大理苍山洱海的蝴蝶泉、《刘三姐》则是风景迤逦的漓江山水、《冰山上的来客》主要是新疆雪白苍翠的天池……可以说,所有这些景色的直接对应物便是“视觉快感”。对于影片所出现的视觉雷同,电影《阿诗玛》的摄影师在一次访谈中指出,“《阿诗玛》有一个出场的镜头,她挑着水从石阶上跑下来,装满了水以后坐在石阶上。这一个镜头曾经用过多次,有的在金华拍,有的在青田拍。这些镜头都很美。如有一个镜头,阿黑去放羊,阿诗玛去看他。两个人在竹林里走,这竹林只有青田有”^①。显然,“风景美”是对少数民族形象(包括女性形象)的一个重要赋值。与这种赋值对应的是,观众主体视觉接受上的审美化,亦即以“视觉快感”形成的观众愿望的达成。

与少数民族女性直接联系的还有民歌,“十七年”很多少数民族电影大都为歌舞片或音乐片模式,采用了“民间传奇、传说故事,如《刘三姐》、《阿诗玛》等。……主要根据少数民族优秀传说创作的歌剧作品”^②。当然,除了取材于神话与传说之外,也有部分“现实”的英雄电影,诸如《冰山上的来客》、《草原上的人们》、《达吉和她的父亲》、《景颇姑娘》等等。但是,不论是“神话传说”,还是“现实”题材,类型载体不是歌舞或者音乐片,就是与具有鲜明特色的主打歌曲形成互动关系,实现歌与情的互动,以致于部分歌曲还红遍了海内外。

其实,对于少数民族电影中女性形象的赋值,不是停滞在简单的风景与民歌层面,而直接对应着主导型文化的观影体验,也就是把少数民族女性形象直接与观影主体的视听愉悦发生联系,即“视觉快感”(被看)与“听觉悦耳”(被听)。但是,“视觉快感”与“听觉悦耳”并不是对西学思潮的生搬硬套,西方女性主义在中国多年的实践给了我们一个重要的启示,基于“主

① 许琦:《〈阿诗玛〉摄影谈》,《电影艺术》2000年第1期。

② 章柏青,贾磊磊主编:《中国当代电影发展史》(下),第145页,文化艺术出版社2006年版。

体精神分析的性政治学”研究,是有悖于中国自身的学术与文化语境的。所以,“十七年”电影中女性所呈现出来的“被看”与“被听”不能够简单地把少数民族电影女性的“欲望”移借成为处于主体文化的汉族观众的心理投射,而是基于自己传统美学体验上强势文化的审美体验与审美玩味。这种东方式的审美体验与审美玩味,并不拒绝与否定西学思潮中精神分析所强调的性驱动力,但是以“性政治”为理论指向的西方女性思潮无法理解与接纳东方玩味性的审美体悟。当然,更不能直接对应或者转换为主客对应的“恋物”体验。

如前所述,“十七年”少数民族电影中女性形象的视觉呈现往往表现为“歌”与“画”。最受观众欢迎的明星,诸如杨丽坤等人,往往是“歌”与“画”的代名词。《五朵金花》中,除了杨丽坤作为少数民族的视觉定型外,还设置了两个汉族的知识分子型的“闯入者”:一个采风的画家和一个收集民歌的音乐家,直接强化着主体观影者自反性的窥视心理,并且“闯入者”最终主导着故事的结局,促成一对少数民族青年男女的爱情。

二、政治叙事与少数民族女性形象

如果与视觉呈现相连的是作为主导文化对弱势文化的审美玩味,那么缝合于政治叙事中的少数民族女性则是主流文化对自身的投射、想象,甚至还是自我体验的延伸。

“十七年”电影的女性形象也存在着英雄主义倾向。影片《刘三姐》中,女性主角不仅具备了“十七年”少数民族电影女性形象的一切指标,而且还被主导文化进行改造,显示出男性化的特点,暗示着强势文化对主流文化的反映,同时也是观众对自身英雄话语的想象。出身于贫困阶层的刘三姐聪明能干,不畏强暴,凭借其形象特征之一的“能歌”,击败了敌手——地主老财组织的一次次“对歌”比赛(实为影像化了的非暴力的“阶级斗争”)。显然,刘三姐所显示出的英雄主义,和真正的以阶

级斗争为题材的其他女性英雄有着异曲同工的一致性。但是,现实性的女性英雄更缺乏少数民族电影中女性形象所显示出的在表现策略上的自由度,缺乏对主流政治进行多维度诠释的可能性。

在少数民族电影的政治叙事中,影像主角的政治化并不是她们的全部,她们还表征着国家的新民族政策。新中国民族政策的重要功能就是基于“国家统一,民族团结”的前提下,确保民族自治(实为一定范畴内自由的获得)的实施。对民族自治的表现,使得影像能根据政治上的绿灯,完成其它类型无法表现的题材,诸如爱情、喜剧等等。所以,这一政治性诉求,所显示出来的自由性在观众带来了诸多影像梦想的同时,也投射着观众自身的情感,尤其是无法在公共空间里所展现的隐秘性情感。无疑,《五朵金花》、《阿诗玛》、《冰山上的来客》等影片,它们对爱情或明或暗的描写与表现,一定意义上满足了大多数观众的“潜意识”,成就了他们对爱情、对自由的想象。一个重要的例子是拍摄于1957年的《芦笙恋歌》。虽然把题材设定在澜沧江地区的拉祜族身上,试图呈现扎妥的不幸经历和“白毛女式”的艰难生活,为此故事主要着墨于国民党对拉祜族人民的压迫,以及拉祜族的解放。但吸引观众的,却是男女主人公娜娃与扎妥的坚贞不屈的爱情。显然,对于政治与爱情的倾向,观众无意识的天平更偏向于以爱情为代表的自由。

当然,在少数民族电影所显示出的诸多创作自由中,少数民族的女性想象不仅是主导性观众的反映与投射,而且还是他们对自我的甚至是对意识形态的审美超越。她们丰富了其他类型中对强势文化的女性(汉族女性)的政治化征兆,作为民族政策的体现,所携带的表现空间的自由度,生发了对政治之外人类基本情感的表现,显示出“十七年”电影对情感空间的重视。一定意义上,也正是少数民族女性在一定时期内所承担的自由(主要是以爱情为代表的自由),表征着当时观众内在的欲望,或许这也是《花儿为什么这么红》、《敖包相会》等歌曲能够

迅速流行广为传颂的根本原因。

“十七年”少数民族题材的影片本文就成为处于某种游移、悬置位置的想像空间。少数民族丧失了其自身作为独立的文化承载者的特征,进而成为汉民族的一个想像物,完成其负载明确的意识形态功能。”^①所以,“十七年”少数民族电影中的女性形象也并非简单地规划为单向的“被听”与“被看”之关系,她们还是观众在特定时期对无法述诸于公共空间的情感的隐秘性表现。

三、谁促成了她们的欲望

对于“十七年”少数民族电影的女性形象,仅仅停在修辞与叙述所带来的意义阐释是远远不够的,基于文本形成的性别权力和美学推论,才应成为分析与判别的重要目标。在“十七年”少数民族电影的女性形象中,基于汉族的文化视点在少数民族女性的日常生活中占据着主导性地位,控制着她们的政治生活,促成她们欲望的达成,显示出强烈的文化权力关系。

以新疆维吾尔族为表现对象的电影《冰山上的来客》,虽然并不把自己的故事模式设定在歌舞类型上,而采用了惊险片的类型样式,但流传至今的除了它的惊险故事,还有战士阿米尔与美丽多情的古兰丹姆的爱情。但是,这对少数民族青年的爱情,或者是古兰丹姆“欲望”最终的实现是受到杨排长的鼓励,尤其是影片中杨排长的那句“阿米尔,冲”,无疑成为少数民族女性“欲望”达成的最佳体现。

如果说《冰山上的来客》中的古兰丹姆只是一个配角的话,那么影片《五朵金花》则尤为明显,影片的女主角与“剑川青年”虽然相爱,不断让位于戏剧冲突而产生的爱情误会,爱情误会的最终消除,是在两个“闯入者”(音乐家和画家)的鼓励下完成

^① 李二仕:《“十七年”电影与少数民族题材》,陆弘石主编《中国电影:描述与阐释》,第349—350页,中国电影出版社2002年版。

的,亦即女性欲望的达成与作为主导文化视点的强力干预密不可分。

在“文本——意义——美学推认”的线性归纳逻辑中,无疑可以做出如下判识:“十七年”少数民族电影中的女性形象是作为“他者”、“想象延伸”与“强势文化权力”的复合体。但是,在美学推认之层次,这种结论是否正确?面对这种提问,电影《阿诗玛》的解禁,无疑给了我们启示。在影片解禁的很多阻力中,有人担心将民间传说中阿黑和阿诗玛的兄妹关系改成爱情关系,会有损于撒尼人心目中的英雄形象。为此,相关部门的人士还专程到阿诗玛的故乡——云南石林彝族自治县奎山地区,请撒尼人参与鉴定。^①显然,这种担心是多余的。所以,在少数民族女性的欲望表述中,“十七年”电影显示出惊人的一致性,这种一致性还不仅仅是停留在汉族对她们的审美玩味上,而是镶嵌到了她们的日常生活之中,成为强势文化主导下的美学认同。有意思的是,这种美学上的认同本身也得到少数民族自身的认同,从而形成反向性的美学推认。

反思“十七年”少数民族电影中女性形象呈现出来的权力关系,并不是简单地对女性理论的回应。作为华语电影史上动人的风景,“十七年”时期少数民族电影《五朵金花》、《阿诗玛》、《冰山上的来客》、《农奴》等文本所共构的少数民族电影创作主潮,直至现在都是中国少数民族电影史上的经典,甚至有的学者还认为它们是至今无法超越的高峰。不论是否承认这种现象的存在,一个显在的事实就是该时段少数民族女性形象,诸如金花、阿诗玛、古兰丹姆等,无疑提升了“十七年”少数民族电影的整体质量。

(作者单位:西南大学美术学院)

① 徐庆生:《电影〈阿诗玛〉的解禁》,《中国新闻周刊》2006年第10期。

性别·阶层·女性神话

——中国 20 世纪 30 年代左翼电影与
第六代电影中的底层女性形象比较

路 璐

“底层”这一概念肇始于意大利的马克思主义者葛兰西 (Gramsci, A.), 他在《狱中札记》里把“底层”(subaltern)解释为“产业无产者”与“被支配的阶层”。而关于“女性”,波伏娃认为女性是被建构起来的,整个男性文化就是把妇女作为他者建构,穆尔维更是结合精神分析学,针对电影中的女性建构提出电影叙事中的性别歧视以及“女性仅仅表达男性幻想的女性形象”的观点。阶层与性别有某种特殊的联系:福柯认为性存在是历史上具体的权力关系的后果;女性主义者同样认识到,男性世界中一个阶层对另一个阶层的支配与男性对女性的支配一样,都是人类以男性传统中以控制与剥削女性的方式来控制与剥削他人。本文选择 20 世纪 30 年代左翼电影与当代中国第六代导演的电影为两个相比较的文本,是因为由于某种奇异的历史耦合,两个文本都以“底层女性”作为叙事的中心与意义承载的话语中心。“底层女性”意味着性别与阶层的双重扭结,性别与阶层关系从来都是整体文化的经典性铭文,它最明显的标识出我们的时代是否在发展,最明显地显现叙事者在自我与社

会、个人记忆与集体想象、接受与反抗意识形态质询中的种种潜意识与显意识，是我们观察中国近现代电影的一种特殊视角。

毫无疑问，自从20世纪30年代那场有关软性电影的重要论战之后，左翼电影的艺术视角与人生主张已十分明确，那就是电影绝不是让观众用眼睛吃冰淇淋，艺术家必须从躲在象牙塔里制造银色梦幻走出，走入沸腾的时代斗争去，走民间反映民众的疾苦去。左翼电影创作者关注的是在民族危机中整个国族的命运，这些电影文本与新闻话语结合起来，关注的是大时代中的小人物，如东北沦陷后的流亡青年在大城市中颠沛流离、朝不保夕的生活；农村破产人群大量涌入城市导致劳力过剩的失业情形；经济萧条中小知识分子四处碰壁、饥寒交迫的生活图景等等。左翼电影以底层女性的悲惨命运来展示一个时代的伤口，再用阶级的视角来解释这一切，并试图以此来开出一张拯救的药方。上世纪90年代，贾樟柯、王小帅、王全安等第六代导演登上中国电影的历史舞台，他们的电影都具有“向下看”的视域，在与现实生活的对话中记录个体的生存境遇，以“伏笔式”的写作勾勒社会转型中“底层”的存在。在他们的每一部电影中几乎都存在着一个底层女性，他们也试图以影像为笔，记录着性别与阶层双重视野中的女性。然而，同是面对底层女性，这两类电影在叙事方式、承载意义与文本的终极指向上有很大的不同，本文将分三部分试析之。

一、何处安置：从家国之内到废墟之上的女性

中国电影从诞生之日起，女性形象就是被过度使用的符号，她们时而是传统文化的回声；时而是现代性的符号；时而是国族寓言的象征者；时而是把一切献给党、与男性毫无差别的“党的女儿”；时而是“文革”伤痕的抚慰者；时而又可是消费主义中的“女色”商品。20世纪30年代的左翼电影与20年代电影

间的断裂常会被研究者注意,具体到影片中的女性形象,左翼电影对此前电影中的女性形象改写多于承袭。二十年代电影里集中出现了都市中的新面孔:那些自信、时尚的职业女性与时髦女郎,她们不只从外在装扮上提供了一种现代时尚女性的标识,还参与重构了现代女性的身体观念。而三十年代左翼电影有一种往下探寻的视域,塑造了大批被侮辱被损害的女性形象。她们或是深渊中沉沦的乡村女性,如《飞絮》(1933年,天一影片公司)、《春蚕》(1936年,明星影片公司);或是卑微的妓女与伟大母亲(姐姐)的混合体,如《神女》(1935年,吴永刚导演)、《马路天使》(1937年,袁牧之导演)、《天作之合》(1937年,联华影业公司);或是甜蜜的爱情和亲情都被都市中的压迫者粉碎的女性,如《船家女》(1935年,明星影片公司)、《渔光曲》(1935年,联华影业公司);或是被生活逼迫得疯狂或死亡的贤惠妻子,如《小玩意》(1933年,联华影业公司)、《桃李劫》(1934年,电通影片公司);或是为了革命牺牲一切甚至贞操的女性,如《孤城烈女》(1936年,郑君里导演)、《天明》(1933年,联华影业公司)等等。

在左翼电影中,女性常常被一个分崩离析的家庭赶出去,这当然隐喻着一个颠沛流离、父法毁坏的时代,在民族危机与时代危机前,传统的铁屋子已无法再禁锢这些女性,她们被抛到更深的时代漩涡与社会危机中。但是,在左翼影像话语中,旧父法的毁坏同时热切呼唤一种新父法的诞生,阶层、民族话语势必成为禁锢这些“沉默的女人”的新男性父亲形象。这意味着“对过去予以彻底而成功的推翻;建立在新人性观上的新开端的急迫性;关于这一新开端乃是原初的、独特的因而是战无不胜的幻觉;动员所有的精力投向一个男性父亲形象显身的透明。”^①在影像话语中,左翼电影建构了失去家园女性的唯一新归宿:一个强大、消除了阶级压迫的民族国家,女性的身体

^① 周蕾:《原初的激情:视觉、性欲、民族志与中国当代电影》,第59页,台湾远流出版公司2001年版。

升华或置换为一种民族与阶级的话语,它力图建构这样一个乌托邦:民族问题可以取代性别问题,阶级压迫能够解决性别压迫。从家庭里被抛向社会的底层女性势必被民族、阶层收编,否则她们的命运是作为社会畸零人而漂泊、沦落与死亡。左翼电影这种对女性形象的书写模式,是解放后十七年主流电影中书写女性问题话语模式的开启者,诚如戴锦华所说的,“在为强有力的政权所支持的主流意识形态话语中,妇女解放是以完成时态写成的。一切女性的苦难、女性的反抗、挣扎、女性的自觉与内省,都作为过去时态成为旧中国、旧世界的特定存在。任何在承认性别差异的前提下,对女性问题的提出与探讨,都无异于一种政治及文化上的反动”^①。

在这样一种非此即彼的二元思维中,中国二十年代电影中那介于传统与现代、东方与西方之间驳杂丰富的女性形象消失了,这似乎也暗示着“五四”启蒙话语中的多元包容的话语正悄悄地被革命话语的一元论替代。毫无疑问,左翼电影的导演们对底层女性有一种深厚的同情,只是这种同情如果变成一种为了某种阶层话语而做的同情展示时,就变成了一种虚有其表的悲悯展示,一种放逐有血有肉的真实人生的“道德专制”,阿伦特对法国大革命中“道德专制”的分析用在这里也很适合,她认为“即使罗伯斯庇尔的革命行动源自悲悯的激情,但是,这种悲悯一旦展现于公众,它就不再是关切某一特殊的苦难,也不是关怀某一位有血有肉的个体。悲悯在这种场合变成为‘怜悯’(pity)”^②。

第六代导演电影中,底层是改革的失败者,是时代诡计的牺牲者,是注定沦落与被抛弃的。法国著名社会学家图海纳用“马拉松”来比喻底层的处境,他解释说,过去社会主流与底层社会之间是一种金字塔式的等级结构,在这样的一种结构之

^① 戴锦华:《不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的电影》,《当代电影》1994年第6期。

^② [美]汉娜·阿伦特:《论革命》,陈周旺译,第80页,译林出版社2007年版。

中,人们的地位是高低不同的,但同时又都是在同一个结构之中。而在今天,这样的一种共时存在的结构正在消失,而变成一场马拉松。马拉松的规则是不断有被甩出去的人,而这些人甚至已经不再是社会结构中的最低端,而是处于被淘汰的结构性“断裂”中,一种真正的“缺席”地位。在第六代导演的影像中,底层女性身处阶层的断裂中,漂泊在都市的暗夜与乡村的深渊中的,无处容身,也无处皈依,游荡在时代与命运的废墟中。实际上,面对底层生活的本质、面对底层在这一特定历史时期作为一个整体无法逃避的宿命,一切“开药方”式的剧情设计都是危险而隔膜的。面对这些底层女性,影像小心翼翼地避开对底层的讨论的雷区,凭借对“底层”的讨论上演知识分子内部的“道德戏剧”,表演一种自上而下的道德怜悯。第六代导演只能用朴实的镜语去记录,剔除一切廉价的感伤底层,女性生活的世界慢慢地向我们敞开,在时间的流逝中观众慢慢进入这个世界。

王小帅导演的《扁担姑娘》中的歌女阮红只身漂泊在城市,一贫如洗,在她所处的底层世界里备受欺凌,被绑架与强暴,辗转在多个底层男性身边,得不到一丝安全感与尊重,最后还被城市当作卖淫女收容。当阮红被抓后,电视台女记者采访了她,要用她的经历“教育”大众,阮红的脸在强光灯下惨淡苍白,定格许久,而她的话语却在传媒中支离破碎。显然,这个关于挣扎与幻灭的故事被城市的传媒叙述成一个放逐与清理堕落者的故事,这个故事与真实、救赎无关,仅供城里人窥探欲的满足与道德优越感的确立。路学长导演的《租期》中反复出现一个“疯女人”的影子,在村民香草的叙述中,这个疯女人以前在城里做“小姐”,把赚的钱寄给家里盖了大房子,给哥哥娶了媳妇,但家里人却说她在城里做破鞋,来的钱不干净,把返乡的她赶出家门,于是她成了日日夜夜徘徊在村外的疯姑娘。王超导演的《安阳婴儿》一个年轻的未婚妈妈,她的职业是性工作者,她把自己的婴儿托付给一个下岗工人大岗。后来她得罪了黑

社会老大，又被赶出了歌厅，于是大岗与这个未婚妈妈共同生活在一起，在痛苦中相濡以沫。黑社会老大得了绝症，他认定孩子是他的，索要时被大岗失手打死了。下岗工人进了监狱被判死刑，未婚妈妈在扫黄行动中被便衣暴打，同时丢了孩子，她被送进了强制收容的闷罐子车，结尾处，这个可怜的女人在绝望中突然想起她把孩子丢给了如转世归来的大岗。这当然是个超现实主义镜头，把整部片子的绝望情绪推到了最顶峰。总之，底层影像对她们的偏爱不是为了一种对女性身体进行奇观性“凝视”，也不仅仅是把阶层叙事置换成性别叙事的安全，而是“她们”确实成为底层的一种极端象征：焦虑、惶恐、脆弱，站在与主流价值观断裂的废墟上而无法获得任何社会认同。

此外，第六代导演的电影涉及了被交易的女人，这从更深层次勾勒出底层女性无处容身的处境。不论其背景是在内蒙古草原、四川小城、贵州山地还是繁华都市，底层女性似乎都逃脱不了被交易的宿命。“女人交易”这个词出自盖尔·鲁宾《女人交易——性的“政治经济学”初探》，翻作中文更确切的意思应当是被交易的女人。这是鲁宾二十四岁完成的硕士论文，也是鲁宾与西方的三大主要学术理论——马克思主义政治经济学、弗洛伊德精神分析学和列维·施特劳斯的结构人类学批判性“对话”的结果。“女人交易”描述出整部人类文明史中妇女的商品化本质，不管商品形式如何繁杂，如何演变，女人被交易的本质不变。底层女性被交易的宿命，一方面是由于阶级，一方面是由于性，或者说阶级压迫与性压迫本身就有生产机制上的异曲同工。比如《苹果》里的刘苹果的丈夫安坤与老板林东，他们分属两个阶层，但在交易苹果与她的孩子这一利益面前，完全是同一副嘴脸，从某种角度看，《苹果》写了两个阶层，却只写了一个男人。在资源相对缺乏的底层，女性往往得直面更残酷的命运，她们无法像中上层女性躲在男权社会的夹缝中遮风避雨，比如《三峡好人》中，韩三明的前妻幺妹子由于国家权力的介入，从买卖婚姻中逃离，回到亲人身边后，又被哥哥卖给船老

大抵债。男性亲属与伴侣对她们的交易除了揭示“底层伦理的碎片化”外,也揭示了性是如何在特定制度下被生产为性别的,这里面蕴含着底层的性的政治经济学。

二、女性神话:从建构到颠覆

从某种意义上说,左翼电影中底层女性的处境联系着现代性的匮乏与个人主义话语的缺失。从历史话语的角度看,左翼电影代表着一种从启蒙走向救亡的话语转型,前“五四”思潮是以自由主义、人文主义和反传统主义为中心的启蒙运动,后“五四”思潮则是以社会主义为主流的革命思潮。尽管“五四”文化运动是中国历史上一场伟大的启蒙运动,但现代性话语在中国的传播与扩张,始终不断遭到特定的中国历史进程的改写,“在半殖民地半封建的中国,在急迫的政治革命运动中,没有机会和条件进行系统的、大规模的、彻底的现代启蒙主义运动,启蒙被煮成了夹生饭”^①。在强烈的民族存亡的危机中,新文化运动由启蒙到革命、由自由主义转向社会主义思潮。现代性的思想解放与个体自由不是左翼电影思考社会的方式。因此,对左翼电影来说,建立一种女性神话是最好的选择,波伏娃说的好,“几乎没有哪种神话比女人神话更有利于统治等级的了;它为一切特权辩护甚至对它们的弊端也表示认可”^②。文本中那些牺牲的女人、卑微的地母形象被反复使用,历史进程中的真实女人成了一处话语的迷宫。

除了民族主义话语与阶级意识外,左翼电影对底层女性的思考没有任何新的文化资源,所以左翼电影的社会批判如此猛烈,而他们的影像话语类型却如此陈旧。在一个现代性不充分的语境中,女性的个体本位话语无法建立,即使偶尔出现,也成

① 董健:《戏剧与时代》,第17页,人民文学出版社2004年版。

② [法]西蒙娜·德·波伏娃:《第二性》,陶铁柱译,第162页,中国书籍出版社1998年版。

为被排斥的对象。最典型的莫过于《新女性》，这是一个奇异的文本，它拥有一个联系了现实与影像、迷宫般复杂的套层结构，是一个努力想发出女性某种自传性的声音，收到的却是历史的毁灭性回声的文本。《新女性》电影的原型是女演员兼女编剧艾霞，她对女性写作与个性诉求的探讨却成为本人被男性窥视与小报流言中伤的毁灭诱因。于是，有了蔡楚生导演的影片《新女性》，这本来可以作为对一个知识女性悲剧命运的深度探讨，却被涂上阶级的假面浓妆。

从文本角度看，《新女性》有一种自我分裂：一方面，它直面现实，要说一个出走后的娜拉的故事，女主人公韦明离开包办婚姻的父权家庭，自主命运，被爱人抛弃后走向独立的人生，并撰写了自传体小说《爱情的坟墓》，然而却无法逃脱作为男性欲望的玩物与出版业商业操作中“被看”的命运而自杀；另一方面，这个故事一定要被改写成阶级的故事，因此女主人公韦明要被无故解职，在毫无生活来源后被抛到社会底层，恰逢此时她的孩子重病住院，她必须要去出卖自己而救孩子。同时，影片也毫不留情以症候阅读的方式指责了韦明对美丽与享受的追求。作为对比，片中安排了一个真正、精神意义上的女主角——工人李阿英。和健壮、毫无女性气质的李阿英相比，韦明是知性、美丽且情感丰富的。而对待这两个具有不同气质的新女性，蔡楚生用了一组对比蒙太奇镜头：韦明与王博士在舞场中玩乐，李阿英辛苦工作着；舞池中男男女女浮华鲜亮的皮鞋，劳动者朴素的草鞋……当韦明为戴枷锁的女舞者惊醒归来时，李阿英上工去的巨大身影仿佛映衬出韦明意志的薄弱与渺小，褒贬一览无余。蔡楚生对此的解释是用这种象征手法，把对生活抱有崇高理想和革命斗志的女工李阿英和软弱彷徨的知识妇女韦明构成一种鲜明强烈的对照。非常耐人寻味的是，这部影片尚未公映，便因触犯男权社会引发轩然大波，并最终导致了饰演韦明的女演员阮玲玉之死。这一点，影像对女性的暴力与历史的暴力似乎惊人的契合。

对于第六代底层电影来说,由于有意无意地拒绝宏大历史的书写方式,电影文本中体现了现代知识精英对历史巨变中个体的关注,第六代电影文本中分裂的父亲形象、叙述者本身对评价的拒绝、对叙述本身的怀疑为文本中的底层女性留下了许多空隙。对于第六代电影来说,它们不是没有男性话语的局限,但是对一切权威的质疑、对主流意识形态的背离、对纪实的迷恋,使第六代描绘了一幅丰富多彩的底层女性的群像画廊,颠覆了传统的女性神话。做一个有趣的比较阅读:《新女性》与《三峡好人》,知识女性韦明是性别秩序与阶层话语的牺牲品,而护士沈红在寻夫过程中穿越了新城、旧城,读解了这个城市(隐喻整个转型时代)的货币哲学规则后,毅然离开已彻底“物化”的丈夫,留下一个女性的背离姿态;《神女》与《扁担姑娘》,“神女”为了儿子甘愿牺牲一切,而另一个“神女”阮红却在情人死后若无其事的活下去等。女性不再是男性生殖器的集体幻想,不再是被交换的符号,只能进入到刻板印象与神话中,有时她也是男性的拯救者(《图雅的婚事》);有时她也以哭为笑,纵情地游弋在男性世界的各种潜规则中(《哭泣的女人》);有时她是一首关于活着或死去的诗(《安阳婴儿》)总之,底层女性不再是阶层与民族的象征符号,女性的主体性、个体性以及欲望进入了文本的核心。

特别值得关注的是《哭泣的女人》,导演是刘冰鉴,这部影片获邀参加第55届戛纳电影节“一种注目”单元展映。在北京打工的贵州女子王桂香,丈夫因赌博打架坐牢,她被迫回到了家乡县城。展现在银幕上的是一个没落的县城,唯一兴盛的行业是殡葬业,她过去的情人是镇上做殡葬买卖的老板,他介绍王桂香这个曾经的县文工团的演员去做哭丧婆。这是个卑贱的职业,而王桂香却以此积攒了大笔的金钱。当她凑够足够的钱可以为丈夫缴纳昂贵的保释金时,却传来丈夫因为越狱、拒捕被击毙的消息。消息传到镇上,王桂香只是木然,无声无息。但是第二天,在一个老板的葬礼上,她却哭得死去活来……这

本是个苦情戏的模式,而导演却在加入底层生活真实的质感后将这个模式推陈出新,王桂香这个底层女性身上丰沛的气质、强烈的个性意识在那个纷乱、嘈杂的真实生活背景中凸显了出来。这个女人的职业是哭泣,而哭泣是女性的隐喻,女人好哭的癖性是由于她对生活的无力反抗。然而,这个女人的哭泣恰恰是建立在她对生活的索取、反抗与报复的基础上。她在泪眼朦胧中看尽荒诞冷漠的现实:相互利用的情人、不忠的夫妻、面对死去的亲人自己哭不出来要找专人替代的子孙、灵棚里打麻将的人们;她以哭为笑,纵情游弋在男性世界中的潜规则中,与情人真真假假的情感、对监狱长主动实行“潜规则”——脱光衣服、关了半分钟的门。她坚强、泼悍,在丈夫死后没有眼泪;在被情人抛弃后没有犹豫的底层女人。这是一个明确知道自己要什么、只为自己活着的女人,她的存在是对男权世界的反讽。从某个角度来说,这部戏是对传统苦情戏的戏拟,王桂香的哭泣与卖弄风情是一种伪装策略,从女性主义的角度来说,“伪装策略也是一种抵抗策略,妇女在没有力量直接拒绝男性凝视对她们的限制时,回避它的势力,进而把它转变为己用”^①。

应该看到,第六代导演对底层女性的建构本身也有一个明显的渐变,那就是把更多的尊严与寻找的主动性赋予她们。2006年,两部华语电影称雄欧洲电影节:贾樟柯导演的《三峡好人》荣获威尼斯电影节“金狮奖”,王全安导演的《图雅的婚事》斩获柏林电影节“金熊奖”。两部电影都是以女性为主角,《图雅的婚事》的灵感则来自于真人真事,一个“背夫出嫁”的故事,却超越了民俗奇观的范畴,蒙古族女性图雅的坚强映射出了男人世界的众生相:蒙古包里的弱智男人、图雅的老同学大款男人、一开始金钱至上的森格以及留在福利院企图自杀的丈夫巴特尔,而图雅是一个平凡生活中女性拯救者的形象。

《三峡好人》的女性主题更为复杂,整部影片是关于寻找与

① [英]休·索海姆著、艾晓明等译:《激情的梳理:女性主义电影理论导论》,第201页,广西大学出版社2007年版。

尊严,影像中熙熙攘攘、人来人往、颠沛流离中隐藏无数悲欢离合的奉节小城是转型期中国的缩影。而两个千里迢迢,携着风尘与期盼的山西好人,在天翻地覆的地方寻找情感,给这个具有凝重底色的大背景带来了轻盈与理想主义的色彩。矿工三明寻找的幺妹子,是他十六年前买来的妻子,在被公安局解救回故乡时,带走了他们已出生的女儿,然而回到故乡并不等于重返天堂,她被哥哥麻老大变相卖给年迈的船主抵债,十六年后与前夫三明重逢;而沈虹千里寻夫,知晓丈夫成了老板的情人时,断然中止没有情感的婚姻。非法婚姻用温情补救,新女性大胆追寻自己的幸福,这样一组有张力的人物关系对比强烈,游弋在新与旧、过去与现在之间,高度浓缩了当代中国人情感世界的复杂格局。在一路寻找中,沈虹跨越新城与旧城,目睹了资本对生命的操纵力,明白了丈夫以家庭破裂为代价,成功跻身于生存竞争链中的上端。于是,她与丈夫在江边共舞一曲后毅然分手,失去了爱情,赢得了尊严。

三、谁在幕后:不同的“凝视”主体

劳拉·穆尔维认为在一个由性的不平衡所安排的世界中,看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性,而起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到风格化的女人形体上。实际上,电影中的“凝视”不仅仅是两性之间的性别政治观照,而是包括了主体性、文化、意识形态、性、种族以及阐释等诸多问题。“凝视”也是一种权力的表征,它无处不在又无所不能,正如福柯说的,“用不着武器,用不着肉体的暴力和物质的管制,只需要一个凝视,一个监管的凝视,每一个人都会在这一凝视的重压之下变得卑微,就会使他成为自身的监视者,于是看似自上而下的针对每个人的监视,其实就是由每个人自己加以实施的”^①。

^① C. Ramazanoglu, ed., *Up against Foucault*, Routledge, 1993, 191.

对左翼电影来说,这些弥漫着激进话语的文本中有着三种不同但互有交集的“凝视”主体:男性、传统道德与民族。首先,对于左翼电影中的各色女性形象来说,男性主体如同操纵美丽傀儡木偶的绳索;这就可以解释为什么左翼电影中有一种狂飙突进的激进,荡涤一切旧世界的“新”,却在叙事套路上热爱反复使用“苦情戏”这种旧套路。《小玩意》中,苦情女人叶大嫂先是死了丈夫,后来儿子被别人拐卖,活泼聪明的女儿也死于炮火中,她最后也成了疯女人。《桃李劫》的主人公妻子黎丽琳是个贤惠的小知识分子,而她的丈夫频繁失去工作,自己外出工作却遭遇公司经理的骚扰,又被猜疑的丈夫打骂,最后贫病而亡。从近代中国的早期代表作《孤儿救祖记》开始,女性受尽磨难的“苦情戏”是地道的男性话语产物,“苦情戏”的快感是视觉上的,更是精神上的,在影像中,女性作为一个被阉割的对象而不断遭受放逐,男性的观影快感在于玩味女性受苦的过程。

其次,传统道德也在凝视影像中的女性,除少数妖媚的角色外,左翼电影中的底层女性均是男性的道德投影,大多有一种难以企及的理想的美,不断制造自我牺牲的崇高悲剧。《神女》中的母亲虽然是个妓女,但她为孩子甘愿奉献一切,宁愿为孩子的前途永远不见孩子。在另一部相似的影片《天明》中(1933年,孙瑜导演)农家女菱菱因农村破产来到城市谋生,被拐卖到妓院,而她却将赚来的钱救济穷人,并且利用妓女身份做革命的支持者。在被捕临刑时,她还用革命口号感召了行刑队的军官。在文化危机中,女性悲剧成为凝聚人心与道德教化的符号。左翼电影的创造性在于一面对底层女性的身体做奇观性展示,一面又能够通过与传统道德的结盟提升或净化这种性的凝视,因此,在电影文本中,又有一种道德感伤的色彩,“当窥视作为一种女性文化空间中的视觉秩序,有可能并不唤起欲望,而是在感伤的氛围中完成一系列净化操作和鼓励道德的满足感”^①。

① [英]劳拉·穆尔维:《视觉快感与叙事电影》,张红军编《电影与新方法》,第212页,中国广播电视出版社1992年版。

这种道德感伤的色彩使文本带有一种“纯洁化”的色彩,使充满情色欲望的男性凝视目光变得更难指认了。

此外,民族,左翼电影中的女性是作为苦难的象征物存在。在民族危机深重的近代中国,女性受难成为国家受难的一种替身,女性身体作为民族主义的献祭品。而女性作为个体所承受的苦难却被混乱无序的社会环境无限期的延宕了。《孤城烈女》是一部典型的电影。这部影片改编自莫泊桑小说《羊脂球》,然而原作中对人性的辛辣讽刺与深度勘探却全然隐去,改编将原小说充分本土化,原作中羊脂球被迫无奈向普鲁士军官妥协的屈辱,在这部影片中转变为虽屈辱、不甘,却又是为民族大义自愿的牺牲。影片中良家女子依依是“国家的女儿”,她屈辱的妥协与献身是为了拖住刘三爷,以便革命军按原计划进攻。她的牺牲救助了难民,也帮助了革命事业的成功。显然,郑君里导演通过对依依的刻画来完成民族国家的建构,女性的身躯与国土一样,既是民族斗争的武器,也是被争夺的目标。从男性、传统道德到民族的凝视出发,左翼电影的底层女性成为被过度利用的符号,一种指向一种崇高意识形态的象征,女性成为某种在场的缺席者。

对于第六代来说,“凝视”主体之一是国内的主流意识形态。第六代电影导演在初登影坛之际,就面临的是资金的短缺、电影管理部门的封杀、第五代“新民俗”寓言神话的成功压力、大众文化的侵蚀等等诸多困难,在电影圈中属于边缘化的地位。边缘化的地位让他们关注在社会生活中处于边缘化的群体。开始时,第六代电影导演以非主流话语的方式解读青春,追问价值,张扬自我生命体验的极端宣泄以及残酷青春的丝缕血迹。随着镜头的深入与主体对现实的追问,第六代导演开始从对自己的青春自怜转向关注更边缘的弱势人群,由自我转向他者,开始直面被遮蔽的社会现实,记录“失语”的底层社会,这些影像带着人文主义与知识分子的原初正义。

从某个角度来说,这种写作方式也含有某种宏大的元素:

一种不同于官方历史叙事的、以记录真实底层为己任的亚历史写作。这种写作中“苦难”是核心关键词。底层个体的苦难往往有深层的社会因素，“苦难”确立了底层的生活与宏观社会历史之间的有机联系，表明了底层的生活理应成为历史叙述的一部分。这种苦难叙事与主流意识形态对社会图景的展现多用和谐、幸福图景的脚本有很大区别，因此国内的禁演、管理部门的处罚是常事。所以，在展示底层苦难时以底层女性为中心，以性别替代阶层的叙事策略是一种较为隐晦的策略。当然，我们也要看到，第六代导演对底层与底层女性的关注显示了某种意图，即他们力图以底层为资源，重建自己批判性言说的合法性基础，形成与主流话语对话时的伦理优势，改变自身在公共话语空间与主流话语博弈时的弱势地位。实际上，这有可能是一个在公共领域由边缘到中心的过程。

此外，对于第六代导演来说，西方意识形态的“凝视”是挥之不去的，因此第六代的电影往往有双重标签：国内禁演与国际上频频获奖。西方电影人士往往因为这类电影没有通过国内电影局的审查而产生浓厚的兴趣，例如马丁·吉泽尔曼对导演王小帅的成功是这样描述的：“工作在电影产业边缘的王小帅醉心于地下电影的制作，他在中国的地位尚成问题。而这恰恰使他对于许多西方观者具有吸引力。他们认为他的电影中对中国的看法未经过电影审查，因而很纯。”^①这也是国内学者所担忧的文化殖民主义者期望在第六代导演的电影文本中找到他们眼中的“异类中国”的问题：“一如张艺谋和张艺谋式的电影满足了西方人旧有的东方主义镜像；第六代在西方的人选，再一次作为他者，被用于补足西方自由知识分子先在的、对九十年代中国文化景观的预期；再一次被作为一幅镜像，用以完满西方自由知识分子关于中国的民主、进步、反抗、公民社

^① 马丁·吉泽尔曼：《探析中国电影在德国成功的因素——中国明星在国外形象的个案研究》，选自《冲突·和谐：全球化与亚洲影视——第二届中国影视高层论坛文集》，复旦大学出版社2003年版。

会、边缘人的勾勒。”^①作为文化他者来说，被压迫的女性具有某种原初意象，迎合了西方精英对当代中国的“想象”。这一幅现代转型中的中国图景，像许多非西方世界区域的电影一样，当代中国电影在海外观众面前展示了“中国”的场所，捕捉历史暴力下流萤般的底层女性：歌舞厅中的灰色幽灵、霓虹灯下廉价兜售春天的“新哨兵”、现代化、城市化中的牺牲者，这些是向世界其它地方传达关于中国的信息，既忠实于纪录当下的中国，又不可避免地将中国“去中心化”与物恋化，这一种自我民族志（auto ethnography）的书写方式，被殖民的主体以结合殖民者自身条件的方式进行自我呈述，形成某一群体进入都市性教养文化的人点。耐人寻味的是，第六代底层影像在国际上的成功又反过来刺激国内电影管理部门调整对此类底层影像的管理策略，从单纯封杀到逐步展开对话、收编，为此类影像有限度地“正名”，力图在接触中将其纳入有效的管理轨道。

（作者单位：南京大学文学院戏剧影视艺术系博士生
南京农业大学人文学院讲师）

^① 戴锦华：《初读第六代》，选自论文集《多元语境中的新生代电影》，第85页，学林出版社2003年版。

困境突围

——论影片《苹果》中的性别秩序和权力关系

吴迪

作为一个女性导演,李玉敏锐的艺术直觉和对社会状况的深刻洞察令人惊叹。她对女性生存处境的热情关注、对社会弱势群体的真实表现、对人情人性的深刻剖析,展示了一个影人的良知和社会责任感。她的前两部剧情片《今年夏天》和《红颜》,关注的是边缘性的题材,尤其是女性的生活处境,拍摄于2007年的影片《苹果》延续了这一主题,从社会下层人的生存和情感状况入手,全景式地展现了飞速发展的中国——尤其是外来人口越来越多的北京——在经济腾飞和文化变迁的过程中,人与人之间的复杂关系,新的道德观念和价值观念的形成,以及与此伴随的文化失序与情感失落。影片的英文片名 Lost in Beijing 仿佛更能说明李玉的创作主旨。

一、被利用的身体

影片《苹果》塑造了两个主要的女性形象:苹果和王梅。她们的身份地位在影片中是很容易被辨识的,但无论是作为“中产阶级”女性代表的王梅,还是作为下层女性代表的苹果,她们

有一个共同的特点,即劳拉·穆尔维所指称的“被展示的女人”。她们的身体在影片中被标举出来,“作为银幕故事中的人物的色情对象,以及作为电影院内的观众的色情对象”^①。影片一开始就捕捉她们带有色情意味的形象代码,“制造了一种按欲望剪裁的幻觉”^②。

先按照二人前三次出场的情节来分析一下影片对二人形象的原初定位,可以通过下面这个表格来总结她们出场的地点和镜头对她们的表现,并从中看出一些相同或相似之处:

	王 梅	苹 果
第一次 出场	地点:洗脚城 镜头表现:跟拍穿着高跟鞋的腿→臀部→桌上的钱→装钱的手→裙子和腿→脸	地点:洗脚城 镜头表现:男人的脚→苹果按摩的手→苹果的脸
第二次 出场	地点:美容院 镜头表现:拔火罐→摔东西→二人对话→同安坤做爱	地点:洗脚城 镜头表现:男人的手和脚→苹果的手→男人对苹果性骚扰
第三次 出场	地点:家里 镜头表现:为林东拔火罐的手→林东的身体→二人关于“强奸”一事的对话→王梅痛苦的笑容	地点:家里 镜头表现:苹果回到家中→同安坤一起吃饭→两人洗澡、做爱

① [美]劳拉·穆尔维:《视觉快感与叙事电影》,吴琼编《凝视的快感:电影文本的精神分析》,第8、9页,中国人民大学出版社2005年版。

② [美]劳拉·穆尔维:《视觉快感与叙事电影》,吴琼编《凝视的快感:电影文本的精神分析》,第16页,中国人民大学出版社2005年版。

通过上面的对比,我们就可以清晰地看出以下一些问题:

一、王梅和苹果的首次出场都是在洗脚城中,这是一个伴随着经济发展和文化转型而在都市中出现的新兴娱乐场所,同时也是一个男人剥削女人的场所,在这里,负责为男人“洗脚”的女孩必须具备两个条件:年轻且单身,男人以“洗脚”为名来此享乐,女人在这里不仅要被他们剥削体力,还要从事某种带有色情性质的服务。影片将二人的首次出场都安排在洗脚城中,镜头对于她们身体的展示带有明显的色情意味,这说明导演从一开始便在暗示生存于男性社会中的以王梅和苹果为代表的女性所受到的压迫。

二、两人的第二次出场都是在工作环境(美容院/洗脚城)中,她们都被赋予了职业身份,同时,二人又都再次成为欲望的对象,王梅与苹果的丈夫安坤做爱,而苹果就承受着来自客人的性骚扰。王梅通过与陌生男人做爱来报复丈夫,而苹果就在承担色情服务的过程中拿到客人的一百元小费。在这里,男性成为一种符号化的象征,以性或金钱的方式凌驾于女性之上。

三、两人的第三次出场表现的都是婚姻关系。影片用140秒左右的时间表现苹果与安坤的性生活,极力渲染了苹果的形象所具有的色情意味,表现了性的快感与高潮。而与此相对比,王梅的夫妻生活已经不再有性,取而代之的是王梅为林东拔火罐,这是无性的夫妻关系中寻求快感的替代方式。

由此分析整部影片,我们就不难发现,王梅与苹果在影片中承担了许多相同的功能。表面看来她们是一组对立的形象:王梅是“有产者”、老板,苹果是“无产者”、打工妹;王梅是林东的合法妻子,苹果是一个被林东“强暴”而怀孕的有夫之妇;王梅是“像男人一样”坚强的“女性”,而苹果是迷失于都市中柔弱而无助的“女人”。然而透过这些表面现象,王梅与苹果性别处境的同质性便浮现出来:首先,她们作为影片中欲望的客体,成为男性凝视的对象。尤其是对于苹果来说,对来自林东和安坤的两次强迫性质的性爱的展示,按照麦茨的观点,“假定‘客体’

是同意的。……为了潜能或欲望的建立,在虚构中所需要的是假定客体肉体的在场是得到足够保证的”。^① 苹果的身体在影片中被过度展示,成为一种带有色情意义的代码,而这也正是男性对于女性压迫的表征。其次,在婚姻当中,二人都处于被动状态,只能接受丈夫的决定,无力做出有利于自己的选择,她们的命运决定于能否“传宗接代”,母亲身份对她们起着至关重要的作用。按照弗洛伊德的观点,女性是被阉割的,女性消除阉割恐惧的唯一方法是借助于自己的儿子,女性可以通过儿子完成拉康意义上的由“想象界”到“象征界”的跨越,由此可见,男性与女性之间这种性别的不平等就肇因于父权体制对俄底浦斯情结和阉割恐惧的建制,在一个以男性为中心能指的社会中,女性就不可避免地要成为被压抑的对象。王梅由于不能生孩子,因而始终处于阉割状态,无法进入以父为名的社会象征秩序当中,对于男性社会来说,她始终是一个他者,即使她伪装成男人,依然要被男性社会放逐。而苹果原本处于无权的状态,在内,她要受到丈夫安坤的管辖与压迫,在外,又要受到以林东为代表的“男性/上层阶级”的欺凌,但当她怀上孩子并生下一个儿子之后,她就以一个母亲的身份重建了她在男性社会中的地位与角色。

王梅与苹果身份地位的转变,取决于两条重要的因素:性与孩子,而后者更是起着关键性的作用。事实上,王梅与苹果的形象可以理解为相互间的镜像关系。“阁楼上的疯女人”这样一个饱含着愤怒然而却被囚禁的女人形象,其实正是王梅形象的真实写照。王梅在婚姻中平等地位的丧失,主要是由于她不能生育,虽然影片中她说:“不能生小孩那也是毛病啊?我还不想要呢!”但不能生育却成为她在婚姻中对林东委曲求全的主要原因。王梅由于不能借助孩子的力量得到男性社会的认同,于是不得不伪装成男人,在男性社会里尽力一搏,但她最

^① [法]克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》,吴琼编《凝视的快感:电影文本的精神分析》,第50页,中国人民大学出版社2005年版。

后的命运却说明,这种“花木兰”式反抗的结局只能是再次被男性社会放逐,她企图以被阉割的身份在男性社会中生存的努力归于失败。而苹果在影片中与王梅相反,她恰恰展示出过度的女性气质,在与男性的关系中始终处于被动地位但不懂反抗,最后却可以依靠孩子被男性社会承认和接纳。王梅与苹果的遭遇有力地说明象征界正是这样一个父法被阐释、压抑被强化、过程被编码的领域。

二、性别秩序与母亲神话

上文我们已经运用精神分析的方法分析了王梅和苹果的现实处境,而在当代中国,造成王梅和苹果悲剧性结局的原因更有其特殊性。无需质疑的是,当代中国妇女已经得到了全面的解放,她们享受到与男性同等的政治、经济和社会权力,但在文化上,长期以来积重难返的思想使妇女对自身的权利没有清醒而深刻的认识,中国社会在文化和思想上仍旧维持着“乡土中国”关于男尊女卑和“不孝有三,无后为大”的传统思维模式,“‘乡土中国’的自然条件和自给自足的经济形式,使得男女的性别差异,导致了男女在参与家务上的不平等,在参与社会公众活动领域的不平等,在发展及选择机会上的不平等,最终导致了男女在社会地位上的不平等。而在建国初期,长期的计划经济的刚性体制,虽然在某些方面保障了妇女的权益,但却也使得男女不平等的历史现象,在新的历史条件下得以延续”^①。因而尽管在法律和行政上已经规定了中国妇女的地位和权利,但在实际的社会生活中,对妇女的压迫仍然是普遍存在的,中国妇女的女性意识还没有真正觉醒。正如苹果与王梅一样,她们对自身的处境没有明确的认识,也不懂得如何去抗争,“李玉说这正是她的电影与传统之别。积极坚强的女性是人们喜闻

^① 蒋树卓等:《城市的想象与呈现:城市文学的文化审视》,第29页,中国社会科学出版社2003年版。

乐见的,而苹果这种随大流的女性则被人们怒其不争。可苹果在现实尤其在城市底层和农村中,更为普遍”^①。

在中国,男性的地位曾在千年的封建帝制过程中被显性地标举出来,成为一种合理合法的存在,而在中国人民推翻帝制和殖民主义的过程中,启蒙、民主、民族危机和生死存亡等问题占据了优势地位,女性解放的问题就被湮没于民族解放的大的历史叙事当中。新中国成立以来,当代中国妇女在获准分享她们的社会话语权的同时,付出的代价却是她们性别身份的丧失,男性在历史中被确定为权力的代言人。女性,或者说有关性的话语,在中国的电影中是被禁止,或者说被隐性地抑制的。无论是将中国女性塑造成“不爱红妆爱武妆”的革命女战士也好,承载了生活重负、默默奉献的伟大母亲也好,还是高扬着叛逆色彩、在父权的社会里挣扎沉沦的“菊豆”也好,她们都没能冲破传统的父权制所编织的神圣寓言。在她们看似高大或圣洁的形象背后,负载的仍旧是男权文化秩序所强加于她们的性别身份——女性永远被描述成主动地逆来顺受或被动地臣服于父法的形象,在父权制对叛逆女性的围剿过程中无一幸免。而母亲形象,就仿佛成为中国女性散发光辉、取得男性尊重的必由之路,中国女性于是不得不走上一条沉重的“圣母”之路,是否能够成为一个母亲,关系着社会对一个女性的认同程度,关系着一个女性在家庭中的地位,关系着女性的命运是被接纳还是被放逐。王梅和苹果地位和命运的改变,正取决于她们能否成功地塑造自己的母亲身份。苹果通过孩子重建自己身份的过程,正是她一步步晋身上层权力社会、取得优势地位的过程,是她切入父权社会、将自身地位合法化的过程,同时也证明,在中国这样特殊的社会环境下,女性想要冲破性别和阶级带给她的束缚,就只有选择“成为母亲”。正如戴锦华所说:“母亲形象所负荷的无言的承受、默默地奉献,又成为当代中国唯

^① 孙冉:《李玉,我的真实让很多人不安》,《中国新闻周刊》2007年5月28日。

—得到正面陈述与颂扬的、潜在的女性规范。”^①

王梅和苹果是两个在男性社会里挣扎的女性形象,影片结局王梅被放逐的命运,说明在严厉的父亲对女性的围攻再次取得了胜利。王梅是一个表面强悍实则脆弱的女人,她的遭遇虽不是完全意义上的“秦香莲”式的,但却清晰地指出在中国妇女在婚姻关系中的被动与无奈,正是由于婚姻关系的存在,才为林东对王梅的压迫赋予了合法性。而苹果最后的出走,似乎是她对所受压迫的奋力一搏,但这一娜拉式的行动事实上却只能说明她的“人”的意识的觉醒,而不能说明她女性意识的觉醒。苹果临走时仍要带上自己的孩子,带上林东给的十万元钱,仍旧要为林东做好早餐,留恋地看着林东的、事实上有可能成为她的家,这恰恰说明苹果是一个被男权意识同化的女人,对她所致力于、献身于的男权社会有着深切的认同感,说明她仍旧没有意识到她的悲剧命运正是由三个男人(林东、安坤和儿子)造成的,她仍旧在自觉地履行着自己的母亲职责,她不是以一个女人、以她个人的欲望和生存要求来定义自身,而是以男性社会的母亲神话来定义自身,她并不具备自我言说的场域。“父权社会以母亲神话这一美丽庄严的话语而举行的被逐女性社会的接纳仪式,实质乃是父权社会实施的一种控制和驯服心灵的缜密的温柔型的权力技术,它不仅将女性的生命囚禁于父权社会所指定的位置,而且把对女性感性生命的践踏圣洁化了。”^②而这也正是苹果可以选择出走,而王梅的命运只能是被放逐的原因。

在影片中,当苹果来到林东和王梅的家中时,她已经开始逐渐取代王梅在家庭中的地位,王梅对她说“我这里有些衣服你能穿”,苹果说“不用了,我还是穿自己的吧”,这说明苹果并不想像王梅一样以一种“花木兰”式的身份进入这个家庭,苹果

^① 戴锦华:《不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的电影》,《当代电影》1994年第6期。

^② 范志忠:《世界电影思潮》,第334页,浙江大学出版社2004年版。

所需要和能够做到的,是按照男权社会的理想思维方式生活,是默默地实践和取得母亲神话所能给一个女人带来的理想收益,而这也正是苹果作为一个个体对男权寓言的认同。通过这样一种方式来达到对男权寓言背后的权力的拥有,她不再是一个受自我意识支配的个体,不再是一个“女人”,而只是一个在大的权力机制背后随时可能被湮没和消除的渺小存在。从这一层面上来说,王梅是一个与男权争斗而被放逐但“虽死犹荣”的悲剧人物形象,苹果却只是男权制度下随处可见的简单牺牲品。

三、性别与阶级

“电影作为一种现代艺术,其中性别的秩序、性别的话语、性别的表达是内在于电影机器、主流电影叙事逻辑之中的。”^①上文我们已经分析过影片《苹果》中所表现出的男权社会对女性的压迫,尤其是在中国这样一种特殊的社会环境下有关妇女解放话语的模糊性和隐蔽性,作为一个女性导演,李玉试图自觉观察并有力表述这一主题,但在影片中我们清晰地发现,有关女性的话语是与阶级的话语伴生的,在性别话语与阶级话语的纠缠过程中,可以透视出中国社会性别问题与阶级问题的内在逻辑。

改革开放以来,中国社会的经济发展与文化变迁以城市最为典型,尤其是近年来大量农民进城务工,使情况更为复杂。城乡对立开始浮出水面,贫富分化与文化差异使社会结构面临着急剧的变动。影片《苹果》以两个家庭为背景,全面展示了中国最具有代表性的城市北京在发展过程中所暴露出来的尖锐的现实问题。影片并没有给贫富问题一个相应的解释,它只是一种原初设置,以林东和王梅为代表的“老板”阶层和以苹果和

^① 戴锦华:《我在镜中:戴锦华访谈录》,第151页,北京知识出版社1999年版。

安坤为代表的民工阶层存在着天然的对立,林东和王梅的奢华生活更反衬出苹果与安坤工作的艰辛和危险,他们之间压迫和被压迫的关系正是以财富的分配和占有关系为基础的,而安坤利用孩子来敲诈林东的行为在这里似乎就可以看成是一种对贫富分化问题的带有暴力性质的表述。

阶级现实合法化是中国社会普遍存在的问题。如果说新中国成立后中国的阶级构成是以政治关系为首要原则,那么改革开放以后,贫富分化成为导致阶级/阶层构成/重构的最重要原因之一,而阶级/阶层的重构伴随着性别秩序的重建。从前的电影在表现妇女受苦受难的题材时,总要与特定的政治、经济和文化环境联系在一起,妇女所受的苦难,所代表的并不是她个人,也不是她的性别群体,而是所有受压迫、无权的弱势群体,有关妇女解放问题的性别话语于是长期被隐蔽于有关阶级对立的社会话语之中。在影片《苹果》中,苹果受到老板林东的强暴后最初的表现是悲哀和绝望,而不是愤怒和反抗,她首先想到的是保住自己的工作,而不是拿起法律的武器保护自己的合法权益,而安坤也只是想利用此事来敲诈林东。苹果在这一事件当中,扮演的不仅是一个被强暴的女人,也是一个毫无反抗意识和反抗能力的无权者。当强奸事件演变为一场金钱交易,苹果作为女性和弱势群体的被动地位就被合理化了。对于苹果来说,林东不仅代表着男性对女性的压迫,同时也代表着社会中占优势地位的人群对弱势群体的压迫,代表着城市对乡村的压迫。

在影片《苹果》中,苹果的命运暗示了中国社会中女性的普遍命运,她们不懂得自我救赎,而将希望寄托于男性的仁慈和理解。苹果的不幸遭遇是性别秩序与阶级关系的合谋,林东对苹果的所作所为是男性对女性的欺压,也是已经在城市中“占稳脚跟”的人对“两栖人”的欺压。安坤在这一过程中处于极为尴尬的境地,他既是男权文化的掌权者,又是来自农村而在城市里讨生活的“两栖人”,他的愚昧无知、麻木不仁、急功近利以

及对男性权力的滥用正是导致他悲剧的主要原因。在安坤的思想里,苹果是他的私有财产,不容许被他人侵犯,而一旦这种私有财产受到侵犯,他所想到的不是如何来保护她,而是如何从她的使用价值被出卖的过程中换取相应的价值。他与林东之间的契约的建立,是完全忽视苹果的个人感受的,在他们二人看来,苹果只是他们达成和解的一个中介,由此可见,在男权文化对女性施加暴力的时候,阶级的对立是可以达成和解的,女性的不幸遭遇正是阶级压迫与性别压迫的联姻。

克里斯蒂娃在利用她的边缘理论阐述女性问题时,将它扩展到所有被压迫的群体。她认为任何社会的变革和转化都不可能孤立在某一个范围之内,任何一个范畴内的改造一定会牵涉到其他范畴的改造。在她看来,妇女问题与阶级问题具有同构性,无论它的名字被称为女性还是被压迫阶级,都同样是一种斗争——是无权阶级对掌权阶级的斗争,是弱势文化对强势文化的斗争。在中国的社会环境下,讨论妇女处境问题时我们就要从两方面出发,并且不可偏废:一是将妇女问题同中国实际的社会环境联系起来,看到妇女问题同阶级/阶层问题的同质性;二是避免以阶级/阶层的讨论来遮蔽妇女问题的特殊性,不可将男权制度对女性的压迫与阶级/阶层问题混为一谈。在影片《苹果》中,两个主要女性苹果和王梅的处境我们要一分为二地来看待,虽然同样身为被压迫的女性,王梅相对于苹果来说仍旧是优势阶级,在王梅重建女性地位失败的悲剧背后,还隐藏着女性群体内部以王梅为代表的上层阶级对以苹果为代表的下层阶级的欺压,这从苹果在王梅的家里以保姆身份出现、为王梅洗衣、按脚,同时还要忍受王梅的冷言冷语甚至责打便可以看出。在林东、王梅、安坤和苹果四人的关系当中,隐藏着复杂的有关性别和阶级的权力关系。

“在某种相当广泛存在的社会问题限定为某一性别所遭受的特殊事实,某种‘次要的’或‘少数人’的问题。这一‘社会修辞’,与其说是凸现了女性群体作为被选定的牺牲对象所遭遇

的社会困窘及苦难,不如说它只是作为一种暂时而有效的话语性移植。”^①当探讨阶级问题时,中国女性的遭遇被首选和优选为表现对象,这是性别话语与阶级话语之间的相互妥协和利用。影片《苹果》若有不同于以往影片的地方,可能就是李玉将眼光部分地放在苹果和王梅作为个体、作为女性所受到的苦难与压迫上,而未将妇女处境典型化为一个阶级或阶层的处境,虽然李玉并没能为中国女性找到一条解放之路,但至少她看到中国社会女性问题的复杂性和紧迫性,这也正是笔者将李玉的《苹果》解释为一个带有女性主义色彩的文本的主要原因。

(作者单位:南京大学文学院戏剧影视艺术系研究生)

^① 戴锦华:《阶级·性别与社会修辞》,陈晓明、李杨主编《北大年选·2005 理论卷》,第304、305页,北京大学出版社2006年版。

跨文化、跨媒介的 性別叙事研究

由介教領，升大領
突極寧除限封

女性权利的畸形膨胀与女性意识的缺失

——中国 50~60 年代与苏联早期电影中的
女性形象比较谈

董 晓

20 世纪 50~60 年代中国的文化发展模式和特征深深地打上了苏联早期文化发展模式和特征的烙印。这种情形的产生盖因中国 20 世纪 50~60 年代的文化生态环境与苏联 50 年代以前的文化生态环境颇为相似。概括而言,即无论是在中国还是在苏联,整个国家的文化艺术呈现出鲜明的国家乌托邦主义色彩。国家乌托邦主义极权话语掌控了整个国家的文化艺术。在这种近似的文化生态环境中,电影艺术自然也显示出极为相似的特征——表现出非常强烈的以国家乌托邦主义为特征的政治意识形态话语。不过,由于艺术家创作主体性方面的差异,即便是在这种颇为近似的文化生态环境中,中苏两国的文化也表现出了一定程度的差异。同样,就电影艺术而言,中苏两国的电影在表现出相似性的同时,由于包括编剧、导演在内的艺术家个体精神气质的差异性,亦显示出明显的差别。这差异性的存在为我们观照这一时期的中国电影提供了一个有效的视角。

1949年之后,随着新中国的成立,妇女的社会政治地位获得了空前的提高。随着国家意识形态所宣扬的人民当家作主的是妇女作为“半边天”的社会功能的出现。与之相应,女性形象在新中国电影中的表现也与过去大不相同。中国50~60年代电影对女性形象的艺术处理在主流意识形态话语——国家乌托邦主义精神的影响下,显示出鲜明的时代特色:彰显当代新中国新女性的力量,女性权利获得了畸形的膨胀。这种新型女性观是当时中国政治意识形态话语的直接体现:所谓时代不同了,妇女能顶半边天。这充斥着国家乌托邦主义色彩的妇女解放思想对银幕上的女性形象塑造有着直接的影响。意识形态话语操控下的女性解放思想使中国银幕上的女性人物获得了畸形膨胀的权利。这种畸形膨胀的女性权利,在电影《红色娘子军》、《李双双》中体现得最明显。《红色娘子军》渲染的主题是“妇女的冤仇深”,因而“妇女要翻身”,军人与女性的双重身份的結合,使扛枪的女性获得了对抗恶的男性世界的无与伦比的力量。吴琼花对南霸天的胜利凸显了女性的优势力量。娘子军的整体形象成为诠释红色传奇故事,渲染革命英雄主义的最佳媒介。喜旺在他的妻子李双双面前的笨拙与无能,也尽显女性的优势权利。在这场先进与落后、进步与保守的斗争中,女性获得了全胜。同时,这种趋向也不同程度地体现在这一时期的其它表现女性生活的影片中,如《女篮五号》、《女跳水队员》、《党的女儿》、《刘三姐》、《五朵金花》、《上海姑娘》、《万紫千红总是春》等。总体而言,“女性形象在十七年电影中摆脱了被窥视、被分享的地位,并且帮助男性成长为坚强、优秀的革命者”^①。

然而,这一时期中国电影中所宣扬的女性权利的高涨背后恰恰又表明了这一时期中国电影中女性意识的缺失。其实,在当时的历史语境中,缺失的不仅是女性意识,包括男性意识在

^① 潘若简:《十七年新中国电影的辉煌与惨淡》,《电影艺术》1993年第6期。

内的人的意识全体缺失了。畸形膨胀的女性权利正是女性意识淡薄的体现。女性成为一种承载了太多政治理念的符号,女性权利成为纯粹的政治意识形态话语的诠释,真正意义上的女性意识(包括男性意识)被湮没在政治意识形态化的妇女解放话语之中。妇女解放思想的传播不是为了女性自我意识的苏醒,而是为国家乌托邦主义寻找一个得体的、有效的注脚,有时甚至是为露骨的国家乌托邦话语的宣扬蒙上一层温柔的诗意美。由此,银幕上伴随着女性地位的迅猛攀升的,是本质上的性别的弱化,是性别意识的消失。女性地位的凸显实质上成为诠释男性世界的更好的途径。由此,银幕上妇女解放的结果是她们最终成为当时中国政治乌托邦话语中无性之符号。因此,女性、女性话语与女性的自我陈述与探究,由于主流意识形态话语的强迫,由于主流文化中性别差异的消失,从而成为不可能完成的任务。在当代中国文化语境中,女性作为一个性别群体最终彻底失落了其确认、表达或者质疑自己性别的权利与能力,彻底失落于文化视野之外。譬如,电影《我们夫妇之间》里,女主角张英最终成为“党”形象的化身,成为诠释“人民,只有人民才是创造历史的动力”的注脚。因此,女主角完成了她的“性别转换”——成为具有男性话语的党/父亲的转喻关系。在影片《战火中的青春》里,女主人公高山也成为了父亲意志的替身。有学者认为,“这部极为特殊的影片几乎可以作为读解新中国电影的一把钥匙:它最为明确地将党与父母、革命与集体、家庭与个人糅合在一起,高山极为得体地象征着党在革命中的重要作用:集父亲的威严与母亲的慈爱于一体”。^① 这种趋势发展的必然结果是在“文革”期间的样板戏中,这一趋势达到了登峰造极之境地,性别意识最终彻底消失。在“大无畏”的精神统摄下,女性形象无一例外,都超凡脱俗,女性形象身上丝毫没有了性别特征,而是代表了某种集体意识的阶级特征和民族特

^① 陆弘石主编:《中国电影:描述与阐释》,第295页,中国电影出版社2002年版。

征,简言之,是露骨的政治意识形态话语的集中体现。譬如,电影《杜鹃山》、《红灯记》、《海港》、《龙江颂》、重新拍摄的电影《渡江侦察记》等。《红灯记》中一家三口之间竟然没有任何血缘关系;《海港》、《龙江颂》里的女主角也都没有出现家庭背景,即使表现对女性的关照,也顶多只是用一个没有任何血缘和亲情关系的所谓“大伯”端来一锅鸡汤来表现。如果说在老版《渡江侦察记》中或多或少还保留着一丁点儿女性的本真意识的话(女游击队长与李连长之间的朦胧感情),那么在新版《渡江侦察记》里,这点朦胧的意识也被抹得干干净净。在绝对的禁欲主义和政治挂帅中,男男女女成为一堆无性之符号。

由此可见,女性权利的极度膨胀,其直接的原因当是体现了国家意志的政治乌托邦意识形态话语。政治实用主义的观点导致对女性权利的理解绕过了女性自觉意识的培养而直接对女性权利作政治乌托邦化的图解,从而导致了电影对女性解放思想的政治乌托邦化的畸形诠释。而那个时代国家乌托邦主义所导致的人道主义思想的淡薄,对人性的漠视和扭曲,则是真正的女性意识缺失的根本原因。女性意识的真正觉醒离不开对人性的关注与思考,而无视人的本真情感,使政治意识形态话语轻而易举地替代了对女性内心世界的真正的观照,女性完全沦为政治意识形态话语中的所谓“半边天”的符号了。影片《万紫千红总是春》中的女性之所以要走出家庭去工作,并非是因为她们主观上认识到了自身作为女性的价值,而是出于政治上的恐惧:来自社会的政治话语的压迫。这一压迫在迫使她们最终走出家庭的同时,也扭曲了她们本真的人性。

相对于20世纪50~60年代的中国电影,苏联早期的电影中也存在着畸形膨胀的女性权利观念。《柳鲍芙·雅罗瓦娅》、《乡村女教师》、《有个性的姑娘》等影片均表现了所谓苏维埃新女性的精神面貌。与中国50~60年代相似,这也是由苏联当时强烈的国家乌托邦主义操控下的文化生态环境所决定的。苏维埃公民意识、苏维埃阶级意识、共产主义意识等话语成为这

些电影女主人公最显著的意识特征。然而,与新中国电影有所不同的是,在这些苏联影片中,女性意识并没有在极度膨胀的女性权利思想的压迫下消失殆尽。影片中仍旧依稀闪现出一丝真正的女性意识之光,尤其是在像《第四十一个》、《母亲》这样的影片中。譬如,影片《第四十一个》在渲染女主人公马特柳卡的阶级意识最终超越爱情的同时,也表现了女主人公在实现这一超越时那深刻的痛苦:她与白军中尉这一对政治上敌对的男女在纯粹的自然状态中忘却了阶级的对立,结果萌发了爱情。最后她虽然最终举枪射杀了心爱的白军中尉,完成了阶级理智与个人本真情感的搏斗,但导演对女主人公在这一时刻内心痛楚的表现分明显现出女性本真的情感。影片表现了爱情在女主人公身上的无规律的降临,虽然女主人公的阶级意识战胜了本真的情感,但影片终究没有掩盖掉自然流露的对女主人公女性本真意识的表现。影片力求突出的主题是革命和阶级利益高于一切个人情感。然而,这颇具乌托邦色彩的政治主题并未掩盖掉影片中不经意间自然流露的对人性、对女性意识的揭示。影片中男女主人公超越了狭隘的阶级对立的爱情,以及当这种纯粹发自内心的本性的情感与阶级意识相冲突时给女主人公带来的精神痛苦,恰恰成为影片中最具有艺术感染力的部分。而这一部分又是很难与电影着意渲染的主题思想相统一的。同样,电影《母亲》虽然传达了原作者高尔基的政治观念,但在表现母爱的魅力、表现母亲对儿子的超越了一切政治情愫的人格力量方面,影片具有了巨大的艺术感染力。这又是意识形态话语所无法掌控的。母亲的觉醒自然有意识形态因素,但更有她作为母亲这一女性角色所承担的女性意识的觉醒。后者丰富了前者的内涵,也超越了前者的内涵。这些苏联电影之所以没有完全丧失掉女性的本真情感世界,究其原因,正是因对人性的关注与探寻这一人道主义情感尚未完全消融在强烈的意识形态话语中。在早期苏联的这些电影中,女性形象虽然也沦为强大的国家乌托邦主义政治话语之载体,但这些电影形

象本身仍旧显示出意识形态话语与本真人性的分离。本真的女性意识仍旧能够闪现于强大的政治意识形态话语之中,从而使畸形膨胀的女性权利思想与本真的女性意识处于紧张对立的关系之中,甚至会在某种程度上部分地消解了国家乌托邦话语的建构。这在《柳鲍芙·雅罗瓦娅》、《第四十一个》等影片中表现得最为典型。

苏联早期电影中的女性形象正说明了:真正的女性自觉意识的形成必须建立在对人性的关怀这一基础之上。没有对人的真正的尊重,谈不上女性地位的提高,没有对人的权利的尊重,女性权利也就无从谈起。缺乏人性关注的所谓妇女地位的提高只能是畸形的女性意识,其实质是女性性别意识的淡漠。而对于新中国电影来说,女性意识的真正觉醒则是在人道主义精神全面复归之后的70年代末以后。这是可以理解的。因为只有到了新时期以后,中国人才开始重新尊重人的情感、人的权利,从而使女性性别意识的觉醒成为可能。只是,这是一条漫长的历程,因为,对于中国人来说,对人性的关注、对人的权利的尊重是极为艰难的过程,但无论如何,现在我们可以去探讨、反思女性意识的苏醒所面临的种种困境,这种反思本身就是一种进步,是女性意识觉醒成为可能的标志。

(作者单位:南京大学文学院)

反写的中国，反写的“民族志”

——论李安四部西片中的主体意识

王音洁

在本文的具体论述中，我们通过李安导演的四部西片（《理性与情感》、《冰风暴》、《与魔鬼共骑》、《断背山》），可以明显看到他以电影为触角深入西方文化的核心价值观念，以电影为载体在探究文化，且相当自觉地以东方人的观念和意识在结构这些西方的核心价值观的努力。过去我们习惯于批驳东方导演迎合“外国”观众口味兜售异国情调，他们的成功展示了一种后殖民文化的现实。在将民族文化及表象屈服、认同于西方话语权的同时，他们以其作品填充并巩固了西方充满误读盲区的东方视域。更有学者认为对后殖民世界这一知识组织和分派的根本性不平等和不公正才有了关于中国电影“背叛”了“中国”的批评，东西方之间任何文化翻译过程中有持续的特权的不对称。而李安作为一个东方人运用电影对西方主流文化爬梳的这一行为本身就充满了对已成定势的人类学研究方法的反拨。他在反向从事着西方人类学家所做的对“原初文化”的拯救工作，这些“他者”（“西方”）文化被他以东方的基本眼光、品味重新编码和整合，从而将西方的文化汇入人类共同书写的文化谱系中，一改“原初”文化被翻译被转化的过程。

这个反拨的过程正是本文阐释的另一个重点。李安首先是经由蕴涵东方哲学的影像语言,使这些西片具有了别样的风格。但这只是一层显义。更深层的反拨在于,李安强化了这些异邦人物的内心的自省力,与他人的依存关系,过往生活的牵引力,是一种重情不重欲,将希望寄予过往的东方式宇宙观。而李安对西方文化的凝思、对以电影媒介如何表达自己思考、对自己处身环境的审视、对“影响西方”的自觉,既属于知识分子的“改变世界”的情怀,也是中国的“士”的“心怀天下”、“明道救世”之志的当代表征。李安的西片,是以一份超脱之姿、世界心态即“天下”观念来书写世界的,因此而成为“反写的中国”。

一、反写的“民族志”

在人类学的研究中,“民族志”是相当重要而且常用的一种研究方法。民族志的英文为 Ethnography,原为社会人类学者以参与观察的方法,对特定文化及社会搜集制作资料,纪录,评价,并以社会或人类学的理论,来解释此类观察结果的一种研究方法,普遍上又被称为“人种志研究”或“民俗志研究”。它要求的,是要研究者钻到被研究对象的生活世界里、脑子里去理解他们的思想。在今天的全球化趋势下,民族志越来越不再是其实践者曾经想象的那样的“科学”,它也不再仅仅是“他者”生活方式的“文献化”,它具有追溯主观起源的这样一种呈述功能。柯思顿·海斯特洛普(Kirst Hastrup)认为:“对非人类学家来说,所有关于异国文化的影片可能同样显得具有人类学意义,而对职业人类学家来说,与其说它是关乎主旨,倒不如说更是一个方法与理论问题。”^①“主体起源”运用电影方式以视觉角度得到呈现,是纪录片以及电影得以作为民族志研究的主要原因。而作为理解从主要靠书写文本存活的文化转变到由影像

^① 转引自周蕾,《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》,孙绍谊译,第267页,台湾远流出版社2001年版。

支配的文化的一种资料，影像起到了关键的作用。

作为一名华人导演，李安在不同的场合均提到自己不能连续拍西片，拍多了就需要反过来再拍华语片。此话颇有深意。我们不妨来看看这样几部李安出品的西片《理性与情感》（1995）、《冰风暴》（1997）、《与魔鬼共骑》（1999）和《断背山》（2005）。这几部西片都为他赢得了国际影坛的巨大声誉，并一再获得奥斯卡的青睐。几部影片题材的选择都很有特点，《理性与感性》是简·奥斯汀的作品，解读英国文化的关键词；《冰风暴》是对美国七十年代这样一个转折期里，当理想主义破灭，社会的维系崩解、个人得以彻底解放时人们的反应和新秩序的建立；《与魔鬼共骑》更是直面美国精神的源头——“洋基精神”（yankees，亦即拓荒精神），透过对美国内战当中一些边缘人与弱势者的聚焦，看南北战争所挣扎的人权问题及对人们所产生的意义；到了赢得巨大殊荣的《断背山》，李安索性研究起了美国神话“西部拓荒、牛仔精神”，拍出“牛仔神话”的另一面。

从题材的选择上看，除了《理性与情感》是片方主动找到李安合作之外，另外几部都是李安自己的兴趣所在，但这几部西片在世界文明进程的序列中却显现出清晰且贯穿的脉络。奥斯汀笔下的十九世纪初的英国是缔造日不落帝国神话的时期，工业革命正启动，浪漫主义萌芽，大都会刚刚兴起，她是那个时代最敏锐的观察者，严肃地分析了当时社会的性质和文化的数量，记录了旧社会向现代社会的转变。她忠实记录下日常平凡的英国中产阶级家庭的生活，从她关于风尚和情感的故事里的种种拘束和限制中，一个时代的影影绰绰的人群浮现出来，而这些人组成的帝国则引发世界格局更大的震荡。而《冰风暴》、《与魔鬼共骑》、《断背山》三部影片则源于李安对美国主导下的世界，这种美国化的全球现象的叩问，李安因为好奇于“究竟美国化的内在动力为何？为什么它能够征服世界？”^①用电影的方

① 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第147页，人民文学出版社2007年版。

式一再地梳理美国这个作为不可忽视的“他者”的国家,来看今天影响全世界的西化风潮之肇始根源。所以从这一点上讲,李安的几部西片就具有了一种别样的价值。但这种别样价值为何呢?李安是以电影为载体在探究文化,并不是以文化专家的身份去拍,但他的触角深入到西方价值观的核心处,且相当自觉地以东方人的观念和意识在结构这些西方的核心价值观,李安即言:“其实我拍西片也很中国,只是我比较做到西片的品质。不管片子怎么样,可是我觉得我的看法和归位的结尾没变,不管我拍中片,西片。那个观点是在台湾养成,长大的,我也没想要改,我以此为荣,那是我自己的东西,我没想过它是东方、西方,不过我自己看它是很东方的,没那么积极。武断,是比较调和、讲平衡的,而非西方的人定胜天。我的结尾都不是这样,我是和西方这种东西在挣扎,可是在过程里,我的做法、对现代的看法,很多是从西方来的。如果题材是西方社会,我必须把它做到位,那是西化。没办法,不论中片、西片。现在要给观众看,一定要西化;可是我觉得基本眼光、品味,还是比较东方!”^①

我们习惯于批驳东方导演迎合“外国”观众口味兜售异国情调,“张艺谋的辉煌之路和陈凯歌布满荆棘,但终达荣耀之途展示了一种后殖民文化的现实。在将民族文化及表象屈服、认同于西方话语权的同时,他们以其作品填充并巩固了西方充满误读盲区的东方视域。他们的电影成为一种由此岸/东方到彼岸/西方必须参照的‘传统’。”^②周蕾从人类学的角度出发,认为这种跨文化交流的观察所揭示的或许可称之为过去几个世纪来西方帝国主义和殖民主义所导致的人类学情状的僵局——西方人类学家去国外研究世界上的“原初”文化。为了

① 张靓蓓:《一起走向黄金世界——李安访谈》,《电影世界》专刊,2005年7月,第159页。

② 戴锦华:《黄土地上的文化苦旅——1989年后大陆艺术电影的多重认同》,见郑树森编《文化批评与华语电影》,第54页,广西师范大学出版社2003年版。

完成其工作，西方人类学家必须将自己和他的社会实践（如“科学”的观察和记录）嵌入这些“原初”的语境中。尽管其职业自以为是的拯救目的，西方人类学家的存在却意味着这些“他者”的文化从其“原生”状态被有效且永远的改变和取代了。其结果是，为找寻其文化的权威性描述，此类文化中的成员常常不得不依赖西方的资料和书籍。她进而引用特莱尔·阿萨德的话来说明东西方之间任何文化翻译过程可能持续的特权的不对称，正是出于对后殖民世界这一知识组织和分派的根本性不平等和不公正才有了关于中国电影“背叛”了“中国”的批评。^①而李安作为一个东方人运用电影对西方主流文化爬梳的这一行为本身就充满了对已成定势的人类学研究方法的反拨。他是从那种人类学权威性描述中，运用西方的技术性手段，来反观西方文化，将自己对这一“他者”社会的观察记录嵌入他们原来的语境中，他在反向从事着西方人类学家所做的拯救的工作，这些“他者”文化被他以东方的基本眼光、品味重新编码和整合，从而将西方的文化汇流入人类共同书写的文化谱系中，而非纯然的“原初”文化被翻译被转化的过程。存在于过去某种状态中的视觉的不平等性在此处得到了修正，“被关注状态”不仅建构在西方文化看非西方文化的方式中，它具有了新的意义。

那么这种东方式的转化与反拨是怎样完成的呢？李安首先提到了这么一点：“如果题材是西方社会，我必须把它做到位，那是西化，没办法，不论中片、西片，现在要给观众看，一定要西化。”^②这个西化的后面其实是一个获取认同感的问题。落实到工作中，就是他建构影片氛围所费的工夫。四部影片在这方面都获得了大家的一致首肯，《理性与情感》当中的英国乡村风情，《冰风暴》中对美国上世纪七十年代氛围的捕捉，《与魔鬼

① 周蕾：《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，孙绍谊译，第264—266页，台湾远流出版社2001年版。

② 张靓蓓：《一起走向黄金世界——李安访谈》，《电影世界》专刊，2005年7月，第159页。

共骑》里对内战时期美国南方风俗民情的研究和展示,《断臂山》中怀俄明州纯男性的牛仔世界,李安对这些世界的把握十分地精准到位。李安在深入研究相关材料的基础上,充分调动电影的元素和语言建构起一个纯粹的“他者”世界。他的第一部西片《理性与情感》就使他鲜明地意识到这样一个问题:“第一次自觉到自己是东方导演,虽然在细节血肉上,我要尽量模仿学习西方,做到标准,但在眼光与情感表达时,我开始比较自觉。如果又和西方一样,不但拼不过,也无新意,要能够取胜,就得发挥我们的长处。”^①

这个长处是什么呢,就是中国传统的寓情于景。《理性与情感》中采用了大量的大远景镜头,来表现人与自然的呼应,将人物全然放置在一个纯粹完整的时空中,强化景深与摄影机的运动,注意运用影像、情景,去反映角色的内心风景。他把属于角色存在的表征内在化,完全成为某个景色中的一个人。譬如片中的一个经典画面:遭受恋人抛弃的妹妹玛丽安随姐姐回家。途中在一处庄园稍事停顿,玛丽安离开众人视线,神思恍惚地一个人走上山坡,风雨中远眺恋人的旧宅。镜头里的人物渺小到只是一个移动的白点,点缀在满目的绿野中。他用这样的处理来表示人和大自然之间的呼应。而这种呼应是深深植根于中国的文学艺术传统中的。中国文论早有“表意理论”,指文学创作和自然特征如人体的姿态,都是人类内在情感——无论是以“志”或以“意”的方式来表现——充分而具体的表示。我们可以比较一下玛丽安这个人物更早的一次与自然交融的场面戏:母女三人刚搬离原来的大庄园来到异地的小屋安置下来,外向而感性的玛丽安就拽着小妹出外散步。暴雨将至,雾气弥漫,远远的山坡上,她与妹妹二人奋力前行,越过山冈,并沉浸在眼前更美的风光中,终至滚下山坡,邂逅心上人威勒比。玛丽安是剧中“感性”(Sens)的符号表征,她的两次投奔自然之

① 张甄蓓:《十年一觉电影梦》,第103页,人民文学出版社2007年版。

举，一喜一忧，均是自身情感波动最强烈之时。是刘勰所谓“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也”^①。李安将情意引发于旷野中，与山水相唱和，以山水之“形”写人之“神”，真是最具中国文化之神韵的手笔。这种笼罩全篇的大量的风景描绘镜头，带出人物们生活的优美而静默的古老环境，与浪漫主义萌芽的十九世纪渐渐变化的观念和内心产生微妙的互动，有节奏的震颤，成为电影坚实的底色。“外师造化，中得心源”，正是这样一个典型的中国式意味的审美处理，带给李安的西片绵长悠远的况味，使得他的影片在国际上别开新面，获得一再肯定。西方人喜欢他带来的对自己滥熟生活的全新观照，并在他的眼光中发现或阐释出对于自己浸淫其中的生活的鲜活感受。

另一个问题浮现出来，这种东方式的趣味仅仅是一种视觉性的策略吗？正如诸多对张艺谋电影的批判——“他的电影并不是为了主题的关怀甚至人物的性格化，而是为了影片的影像或视觉特质，这种实践是他每一种朝向视觉展示事件的有意识且策略性的调动。”^②回到影像本身，除了《理性与情感》之外，《冰风暴》里对灾害性的天气的写实手法，以高反差、反射的物质，譬如遍天遍野的冰层和冰棱，形成一个玻璃质感的脆弱空间。大自然在一个晚上完成对世界状貌的改变，而两个濒临解体的脆弱家庭，反而在这个即将崩裂的世界中卸下面具，互相取暖，抵御自然的考验。结尾处其中的一家人坐在车内，第一次凝视彼此，流露对亲人的理解和信任。李安对这一和解的结局的意图在于：“《冰风暴》面对的是这个关键年代，整个社会的家庭价值正在瓦解，人们以为新时代已经来临，可以从过去解放出来，但结果呢？其实那股保守的力量是与生俱来的，是自

① 刘勰：《体性第二十七》，见詹锳著《文心雕龙译注》（中册），第1011页，上海古籍出版社1989年版。

② 周蕾：《原初的激情——视觉、性欲、民族志与中国当代电影》，孙绍谊译，第221页，台湾远流出版社2001年版。

然的一部分。”^①

这样的处理,就使对自然景观的处理从纯粹影像风格的把握转换到了另一个层面的意义上去,它是关乎怎样的世界观和思维方式的问题,以及从这样的思维出发怎样面对时代考验的问题,是主题关怀的问题,而彻底脱离了对一种技术语言的把握和处理。

如果说《与魔鬼共骑》中人们在战火中颠沛流离的场面只算题中应有之意的话,那么《断背山》中令人印象深刻的就不只是对怀俄明草原地带风情的娴熟把握。影片一开始就是重重叠叠的山,它是人物活动的场域,也是一个迷一样的象征。接下来在许多镜头里有对这个荒野粗陋的环境的交代,在这样的一个环境里,人、羊、狼都无非是广阔自然中的动物种群,散发出动物的本能,人也才有反朴归真之通道。片中两人赶着成百只羊上山牧场,远景中的人淹没在灰白色的羊群,青绿色的断背山的大块构图中——和绵延的羊群比起来,人这种动物愈显孤单无依。夜晚来临,两个牛仔分离,一人看守营地,一人看护羊群。看羊的杰克坐在空寂黑暗之处,眼自觉望向几百里外山坳里的一点亮光——恩尼斯的栖息处。他的注视意味着什么?我们都知道影片中个人的注视就是集体的注视,他在替导演看,也在为我们而看。那么他看到了什么呢?依画面所展现,他看到了火光,是黑夜中的他不准许拥有(碍于雇主的规定)却最想得到的东西,然后是制造火光的人,在庞大沉寂的同一空间可能的且唯一的同类,然后是一种共生共往的依存感。

一个陌生的注视目光透过望远镜投注了过来。在两个男孩身心相印之后,一双眼睛将他们锁定,是从远处观察他们的雇主,昭示着断背山的纯美世界时期的结束。如果说男孩之间的注视是同类的找寻的话,雇主望过来的眼光则是异类的辨别。李安将镜头处理成完全的远景,两个年轻人在望远镜的窥

① 张靓蓓:《十年一觉电影梦》,第128—129页,人民文学出版社2007年版。

视下赤身嬉闹，交缠，纯粹的肉身与极大的旷野，犹如放置在山上草场中的羊群一般，是受管制而全然未知的某种生灵。雇主的看替代了我们的看，他在此处作为叙事的代表出现，主控电影的叙事。但这是一个没有认同过程的主观替代镜头，他的替代之突然与粗暴不但与原有的语境不契合，打破断背山上纯粹的两人世界，也不在观众的心理准备之内。因此他之窥视的强加感与不平等就愈加凸显出来。劳拉·穆尔维认为的视觉不平等性，她是从注视与被注视的性别分派出发。而在一部同性恋题材电影中，这种不平等由性别的不平等悄然滑动到了人权的不平等上，是庞大群体对个别个体的不认同。李安没有为我们与雇主创造任何的认同空间，一个绝对的他者世界横亘在断背山的世界之前。

但为什么之前的观看者身份并不令人拒斥？这两种观看的状态意味着什么呢？劳拉·穆尔维说电影中的观看有两种类型：窥视癖与物恋的观看癖。窥视癖与虐待狂联系在一起，快感在于确定罪犯，通过惩罚或宽恕来对有罪的人施加控制并使之屈从。这个虐待狂的一面可以很好地纳入叙事之中。虐待狂需要一个故事，它取决于使某种事情发生，从而迫使另一个人起变化，它需要一场意志与力量的较量，胜利/失败的斗争，这一切都发生在有头有尾的线性时间之内。另一方面，物恋的观看癖可以作为情欲本能存在于线性时间之外，它仅仅集中于观看。^①《断背山》中的雇主是象征秩序与道德的一方——有钱有势，给予别人资源的异性恋者，但他的观看却使观众屈从于来自他的窥视癖的虐待狂般的意志并将目光转至作为注视对象的两个男人身上。观众被观看的合法性哄骗入虚假的安全的“看”，却发现自己成为了角色的替代，成为某种有别于断背山世界的秩序的象征，发现自己被暴露为同谋，参与到影片叙事的转向中，由此陷入看的道德双重性考验中。而在前一

① [美]劳拉·穆尔维：《视觉快感与叙事电影》，见吴琼编《凝视的快感》，吴斌译，第11页，中国人民大学出版社2005年版。

种观看中,导演所关注的是情境而不是悬念,是循环的时间而不是线性的时间。没有观看的中介物来控制观众的视线流向,没有任何替代物替代观众的看,银幕似画框被框住整个空间。银幕上的目击者杰克的目光与观众完全一致,李安在此将整个银幕的内容以东方写意式的美学风格物恋化,成为观众的直接接受物。

通过转换观看方式,李安将电影特有的编码方式(作为控制时间维度的电影与作为控制空间维度的电影)与一种东方式的美学风格熔铸为一体。讲到对这种美学思想的体认,李安说:“其实我们与西洋最大的不同在于,西方以人为大、连创造人的上帝都是人的形象。还有什么不是人的?人是第一位,人站在最前面,人能与天争。中国则是天最大,俗话说,水大漫不过天去,人思考的是如何融入到环境里去。譬如山水画都是自然、人小小的,在里面居住、行走,曲线怎么动,考量的是留白。整个自然的气势流动。”^①他把一个抗争与冲突的主题放置于断背山上人与自然一体的混茫情意中,是东方美学风格自觉的策动,是张载所谓“民胞物与”^②,人与人、人与物的伙伴关系,它(断背山)这才能成为两个人的乌托邦以及全世界人的乌托邦之意。西方没有对这份天人一体的混茫情意的体察,他们是从古希腊时期起就已隔断了这种“对待身体,有如耕种田地”般的情意之思。李安将两位牛仔孤绝于断背山上,却于这样惊险迫窄的现实中生出太始的混茫之意。白先勇谓断背山上的意象像是一首首田园诗,乍看不具情节性,最后却堆栈出记忆和感情的深度,使得两位男主角显现出世俗中的神圣。《断背山》呈

① 张薇蓓:《一起走向黄金时代——李安访谈》,《电影世界》特刊,2005年7月,第159页。

② 张载的《西铭》一文成为新儒学形而上学之基础,正如周敦颐《太极图说》一文成为新儒学形而上学之基础。陈荣捷在《张载“气”的哲学》中谈到:“仁的观念,在儒学史里,有一个长期而不断的发展。孔子以仁为全德之总称,汉代仁训为爱,降至韩愈则训为‘博爱’,至此为止,儒门之仁,大多限于人世,但张载则推扩而使之涵盖整个宇宙。张载扩展‘仁’以涵盖整个宇宙。这种扩展导致了‘宇宙与我为一体’之学说——这是新儒学一个最重要的学说。”见《中国哲学文献选编》,陈荣捷编著,杨儒宾等译,黄俊杰校阅,第430页,江苏教育出版社2006年版。

现出的恰是“美国式的孤寂，东方式的缠绵”^①。

低调的李安直到《卧虎藏龙》大获成功后，才吐露自己对文化建设的一份企图：“美国一向是世界流行文化的龙头老大，马首是瞻，它的变化会影响到世界各地的变化。《卧虎藏龙》这次反刍回来，打破东西方的藩篱，撞破好莱坞这座无形的墙。我觉得这是很好的契机，它打开东西交流的门槛，突破了多年来美国强势文化的单向、排他及独大的心理障碍，证明西方主流观众已经开始接受不同的电影语言及文化。它使得西方社会对东方社会产生兴趣，让美国人有机会从不同的视角来审视自己及他者，正视其他文化的优点，能够从中再吸收养分。而且这个回流汇入美国主流的东西，原先是从美国散发出去，结合当地文化后，再流回来。这个现象显示了大众文化的主导权并非美国的专利，各国都有机会参与创造。人有共通处，也有相异点，你可以表达自己真正的想法，同时有机会成为主流。”^②

这段话呼应着他反向翻译和转化西方文化的创作轨迹。在这样的意识与观念引导下，李安作为一个文化的跨界者（不仅跨过了华语世界和英语世界，还跨过了东方和西方。这是不断被描述的，不断被讨论的关于东方文化和西方文化，双方的冲突及理解、融合。）获得了世界范围的巨大成功。他的意义不仅在于他一个华人导演身份在好莱坞成功，而且在于他在华人世界或者东方世界的成功使得他把东方文化带入了西方世界。他在西方世界的成功是由西方的主流、经典所认可的。《理智与情感》是一个华人导演拍摄了欧洲文学经典，并且受到了好莱坞的肯定；《断背山》更是动了好莱坞文化的核心，也是美国文化的核心，美国的神话，美国的历史，美国精神所在，他利用西部片这个片型却逆转了它，把同性恋文化放置到西部片当中。从某种意义上说，这个成功是个巨大的改写和冲击。西部

① 白先勇、符立中：《美国式的孤寂，东方式的缠绵——白先勇、符立中对话〈断背山〉》，台湾《中国时报·人间副刊》，2006年11月9日。

② 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第276—277页，人民文学出版社2007年版。

片作为美国开拓的神话,美国精神的神话,也就是男人的神话,男性的神话和男性的世界。而对于男性的世界来说,最具威胁力的,就是男同性恋文化。李安不光成功地拍摄了这些影片,而且以这些影片摘取了诸多电影节奖项,缔造这当代神话传奇的后面,究竟有怎样的主体意识呢?

二、天下一家,中国一人——李安的主体意识

如论缘由,李安几部西片的创作中表现出来的主体姿态和自觉意识,这种反拨反动的想象力倒不妨比照明清笔记小说一路的知识分子士大夫之创作心态。有论道,中国传统文学整个的来说,是“重情蕴而不执着于事理”,要紧的不是对事物作出如何判断,而是主观上采取什么态度,在于主体精神的确立。看重的是浑涵、旷达、神理超越的精神境界,所谓“感物吟志、莫非自然”,是强调创作主体的心态平衡与情致的自然流溢,进入物我同一的境界,进入艺术的自由。^① 笔记小说的特点就是在对客体的有限描述中,突出主体的自我体验与人格意味。再譬如《世说新语》或是《太平广记》里很难找到对于人生世相的臧否判断,却实实在在地感受到某种充实的主体精神。似对人生的直录,不事熔裁,信手捻来,却隐括着创作者饱经沧桑又平易恬淡的心境。悠然淡泊的体貌下凸显的是文人的自我反省与人格修炼的主体精神。

李安对这四部西片的处理,一概叙述为主,行片简约,不尚雕琢,颇类似纪昀所记之《阅微草堂笔记》的笔法,是谓“追录见闻、忆及即书”。而在李安的异域风情录中,充斥着这样一种客观冷静直录现实的态度与笔调,《理性与情感》中的英国世俗生活、《冰风暴》中的七十年代美国中产家庭危机、《与魔鬼共骑》中的美国南北战争时期的南部风情、《断背山》中的怀俄明牛仔

^① 李庆西:《新笔记小说:寻根派,也是先锋派》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第三卷),第410页,东方出版社1997年版。

世界，都显现出导演的客观态度，没有太沉潜的感情郁积于片中，而是流畅的叙事积极推进着故事的发展。当中又以相当写实与严谨的手法罗织影片的生活细节，构筑一个令人服膺的他人的生活环境与氛围。文化背负上最吃重的《断背山》甚至只是李安“休养生息”之作，被认为有种自然天成的味道。

从《理性与情感》开始，李安在影片的合约中写明“雇用私人研究员”一条，帮助自己搜集资料，完成影片风格把握。譬如谈到对《冰风暴》中美国七十年代中产家庭生活的把握，李安提到那是一个时代，包含的东西极广：“举凡新闻、社会状况、政治情势、广告、书籍、杂志、唱片、用品，还有各阶层的流行的音乐，从古典乐到流行音乐的改变是什么，电台里播哪些曲子，以及当时的精致艺术及大众艺术是什么等等，都是建构七十年代的资源。”^①

拍《与魔鬼共骑》时，李安从细节上了解当年南方游击队的生活环境，看他们怎么斗嘴、消遣，行话暗号为何，衣服怎么穿，色彩怎样，吃得很差，人很瘦小等等。此外，对南北战争时期的音乐、语言、宗教、苏格兰骑士小说等等加以综合了解研究。在文学的写作里，以这样的技巧为文避免了阿城认为的“文艺腔”。而在影像的世界中，这种手法创建出生活的痕迹，帮助李安赢得西人的认同。影像扫过必用的陈设，更扫过不用的物件，而这才是人物的生活所在，是底子。

但这只是表层功夫，最重要的是在认同的影像世界中，内在的审美关系发生了悄然的变化。这种转化就是前一节所提到的东方式的反拨与转化，具体来讲是将“天人合一”之宇宙观内蕴于西人的生活与文化议题中，从一种纯粹东方式的思维视野出发，重新估量与考察西方的价值观念、种种意识形态的养成渊源。他给西方人带来了看待自己的全新视野，继续生活的全新空间。前文已讨论过这四部西片中，李安运用的“寓情于

^① 张靓蓓：《十年一觉电影梦》，第133页，人民文学出版社2007年版。

景”的手法，将人与自然融和呼应。除了《理性与情感》，还有典型如《冰风暴》，一场天灾带来的却是人与它的和解，人与人的和解。在他的镜头中，自然是恒常物，家庭的亲情更是自然的一部分。钱穆讲到过，中国的传统见解里，自然界称为天，人文界称为人，中国人一面用人文来对抗天然，高抬人文来和天然并立，但一面却主张天人合一，仍要双方调和融通，既不让自然来吞灭人文，也不想用人文来战胜自然。而西方主张“人性恶”，人与自然的对抗，钱穆认为两种思想后面跟着的是东西方对待人的不同态度：“你若一个一个人分析来看，则人类确有种种缺点，种种罪恶。因为一个个的人也不过是自然的一部分而已。但你若会通人类大群历史文化之总体而观之，则人世间一切的善，何一非人类群业之所造，又如何说人性是恶呢？西方耶教思想，也正为单注意在一个个的个人身上，没有把眼光注射到大群历史文化之积业上去，因此要主张人类性恶，说人生与罪恶俱来。……就人事论人事，此后的出路，恐只有冲淡个人主义，转眼到历史文化的大共业上，来重提中国传统天人合一的老观念。”^①

为什么李安的西片受西方人的欢迎？钱穆的话或已道出一二。在李安的电影里，很少有“人性恶”的意识，没有西方文化强烈的原罪投射。《理性与情感》中追求自我的玛利安，《冰风暴》中的越轨男女，《与魔鬼共骑》中身份尴尬的南军战士杰克与黑奴丹尼尔，《断背山》中的同性恋牛仔，李安都在影片里给予安抚，给予关怀，他淡化或不予处理宗教式的“罪感”，没有彼岸的对应，而用人间的情义来召唤这些时代的边缘人。令他们痛苦和狂暴的心灵得到救赎的都是来自人间的爱意。病重的玛利安在姐姐的呼唤声中苏醒，与家人的紧密亲情成为她接受妥协开始新生活的动力；濒临解体的一家人因为对彼此的爱又在冰风暴后重新开始勇敢面对；温暖的小家庭和一名肝胆相照的黑人朋友则成为杰克前进新家园的救赎力量；断背山上的

^① 钱穆：《人文与自然》，见《湖上闲思录》，第2—3页，北京三联书店2006年版。

牛仔更是活在对彼此的爱的坚贞信念，对断背山的乌托邦想象中。他们表现出那种向后看的人生观，回忆牵绊住了他们向前的脚步，过往影响了他们的人生判断。奔向未来者是欲，念恋过去者是情，不惜牺牲过去来满足未来者是欲，宁愿牺牲未来迁就过去者是情。中国的观念向来是重情不重欲，或说一生一死乃见交情。钱穆以为，这是另一种坚强有力的人生，力量全用在自己内心深处，“他并不是对未来不希望，他所希望的，偏重在他所回念的，他紧握着过去，做他未来生活的基准。对过去，他付以最切挚的真情，只要你一侵入他的记忆，他便把你当作他的生命之一部分，决不肯放松。初看好像死守在一点上，其实可以无往而不自得”^①。

真正的转化发生在这里。李安强化了人物的内心的自省力，与他人的依存关系，过往生活的牵引力……诸多此类在他们生活中即存的但未必是最显要的元素，或是忽略掉的，在李安东方式宇宙观的观照下凸显出来，令西方人也吃惊，原来自己的文化还可以这样表达。而在日益全球化，资讯过量发达的今世，人更犹如活在世网之中，世界挤迫到个人小我汲汲可危。这种隐隐的紧迫感催逼人感到发掘内心空间的必要，此种潜意识未料恰在李安的电影中得到呼应。并且这种生死不忘，将死视生的情感竟是那般浪漫与热烈，它类似“梁祝化蝶”，或是一阙《牡丹亭》，不由得引起西方世界的强烈共鸣。在今日的时空背景下，西方世界也遇到殊多的问题，科学精神带来的科技发展，以及极度重视个人之后的种种社会问题，使人文学赶不上自然学，渐渐开始思想回流，开始重拾中世纪的宗教情怀。诸多欧洲城市甚至开始提倡“慢”的哲学与“慢”的生活。回归到欧洲中古世纪的生活速度，而同时，保留了现代文明的特色。反污染反噪音反量化之余，支持都市绿化，支持风力电，支持小型农作有机经营，及保留地方特色。这套慢慢来或慢慢吃的哲

^① 钱穆：《情与欲》，见《湖上闲思录》，第11页，北京三联书店2006年版。

学其实是反全球化运动的延伸。但并非所有全球化或现代的物品或策略都该被扬弃,比如慢城不反对电子网络的使用,也就是说,不反对沟通。李安电影受到世界性的欢迎,与西方这种价值回流有很大的关系。

之前提到,早在第一部西片《理性与情感》拍摄时他便警觉到这一问题——“我第一次自觉到自己是东方导演”,然后自省到要在眼光与情感表达方面,发挥自身的有别于西方的长处,在这样的一种创作过程中,力图发现世界的存在方式。李安用电影媒介追寻与回溯美国的文化之根与民族精神,在全球化态势蔓延的今天,对呈强势之姿的美国文化予以剖析,试图从内部参透这种“入侵性”的奥秘之源,体现出他的文化关怀之心。

这份“事事关心”恰是中国的“士”的精要所在。中国的“士”至孔子算起,至今已延续了两千余年,而且流风余韵不绝。余英时在《士与中国文化》里专门梳理了中国“士”的传统及与近世以来西方概念下的“知识分子”(intellectual)一词的承接。他谈到孔子最先揭示的“士志于道”便已规定了“士”是基本价值的维护者;曾参发挥师教,说:“士不可以不弘毅,任重而道远。仁以为己任,不亦重乎?死而后己,不亦远乎?”这一原始教义对后世的“士”发生了深远的影响,而且愈是在“天下无道”的时代也愈显出它的力量。而在西方的理解中,所谓“知识分子”,据余英时的观察相近于中古的教士(priest)。除了献身于专业工作之外,同时还必须深切地关怀着国家、社会以至世界上一切有关公共利害之事,而且这种关怀又必须是超越于个人(包括个人所属的小团体)的私利之上的。西人所刻划的“知识分子”的基本性格与“士”极为相似,都是承担着文化使命的特殊阶层。^①李安对西方文化的凝思、对如何用电影媒介表达的自己思考、对自己处身环境的审视,均是新时代经世情怀的抒发。这既是“士”的文化传统的当下延续,也是“知识分子”的一种宗教承当。

^① 余英时:《引言——士在中国文化史上的地位》,见《士与中国文化》,第2页,上海人民出版社2006年版。

从另一层面来讲，今天来看，世界似乎正在走向一个新的时代和新的世界体系，许多人相信民族/国家体系正在受到全球化的挑战。而对于像李安这样一个先天地免于落实对于“民族国家”的忠诚度考问的外人(outsider)，他的超脱境界，恰恰成就他以世界心态即“天下”观念来书写世界的心态。作为一个政治哲学概念，“天下”观念的最有名的表达是顾炎武关于“亡国”和“亡天下”的区分。用美国哲学家约翰·罗尔斯的术语来说，顾炎武的意思是我们对“天下”负有一种自然义务，对“国”或国家则只负有一种“建制职责”。自然义务是人之所以为人，都要履行的，建制职责则是因为加入某个建制(在这里就是国家)而产生的。赵汀阳提出：在这个所谓“后民族”时代，现实的理想主义的核心，应该是中国人的“天下”观念，“以天下观天下”，不再以民族国家为出发点，而是超越民族国家的范式，从世界去思考而不是思考世界。^① 李安曾言道：以往是西方影响我们，如今我们也开始影响他们，至于将来的局面会如何发展，则和我们的气魄、创意及努力有关。这在某种意味上呼应了“天下”观念下的世界责任问题，是一种“理想的角色承当”(the ideal role taking)^②，更是“士”的“明道救世”之志。

(作者单位：浙江工商大学人文学院)

① 赵汀阳：《“天下体系”：帝国与世界制度》，《世界哲学》2003年第五期。

② 童世峻在《中国的世界责任：以“天下人”的立场观“天下”》一文中指出现代版本的“天下”观念则可以用尤根·哈贝马斯从美国哲学家赫尔伯特·米德那里借用来的一个术语来解释，那就是“理想的角色承当”(the ideal role taking)，如果用这样的“天下”观念来界定“中国”观念的话，那么这个崛起的大国的最重要的世界责任，是积极参与每个人(或每个民族的人、每一个立场的人)都能表达和捍卫自己合理主张的全球对话，是与世界上所有国家一起努力构建和捍卫确保这种全球对话的世界秩序。这样理解的话，顾炎武的名言“天下兴亡，匹夫有责”，就可以做如下诠释：“全球对话基础上的世界秩序即‘天下’体系的兴衰存亡，每一代中国人的责任都义不容辞。”见《东方早报》2005年12月16日。

媒介·性别·叙事

——小说《色·戒》与电影《色戒》比较

包兆会

一、图像媒介对文字世界的还原及 所遭遇到的抵抗

电影在面对原著被书写的历史时需要“物质复原”。这电影“物质还原”主要表现在两方面：(1)接近实地、实景、实物拍摄，以求得现场逼真。(2)演员角色的选择接近小说里面描写的样子。这方面电影《色戒》做得很不错。演员方面男一号梁朝伟、男二号王力宏、女一号汤唯无论在外型、演技、气质等方面都比较接近张爱玲小说中的人物角色。如那个特定的解放前沦陷区的四十年代初，确实会产生一些书生气十足的脸谱化的人物，而王力宏这样一个演戏经验不足的人扮演书中激进的邝裕民，恰到好处。汤唯也适合演王佳芝这个角色的，因为汤天生就有一种“市侩”的气质，目光呆滞迷茫，适宜扮演一个对革命信仰不是很坚定、很清楚的人物角色。梁朝伟的眼神的“阴”、深沉及短小精干，适合扮演特务头子。

在拍电影过程中。李安为了营造出三四十年代老上海的氛围,即珍珠港事件爆发前后的旧上海时代氛围,他调用上海档案馆的资料,并对南京西路每一家店铺进行考证。据报道,《色戒》全片耗资一亿二千万港元,而为了重现三四十年代旧上海的繁荣,特别斥资 2000 万重建南京西路,聘请了超过 200 名工人,日夜赶工四个月铺出南京西路最繁华的一段八百米长的路,搭建 13 幢建筑物,当中包括有名的平安电影院、原著中提及过的凯司令咖啡馆、西比利亚皮货店、绿屋夫人时装店及附近的一些建筑等,重新打造当时的古老电车、人力车等等,甚至连黄包车上的牌号都彻底还原。他确实按照历史真实再现旧上海滩夜景、四十年代公交车、市井人家、街头人力车、日军占领下的上海……李安自己也承认这是他拍摄中遇到的最大困难。过去国产片里面做得比较虚,很少有像他们那样去做的。这是电影成功拍出张爱玲小说中人物角色的神韵,以及那个时代的氛围和情绪的基础。

电影《色戒》比原著在还原历史现实图景方面还有着两大优势:

首先,在细节方面加强、加深,就是把小说中所有轻描淡写或点到即止的故事细节按照事件逻辑关系作了合乎情理的补充和想象,变成有血有肉的情节。原著 20 多页,一万多字,却花了张爱玲 20 多年写作,这里面深藏和掩藏了张爱玲很多东西,也回避了她很多东西。要把她内心的东西用电影演出来,很难,但电影努力做了,并且很大程度上做到了。比如,对张爱玲原先略笔带过的香港部分的故事在电影中进行了补充和渲染。尤其在学校演戏一段,原著这样简单介绍:“在学校里演的也都是慷慨激昂的爱国历史剧。广州沦陷前,岭大搬到香港,也还公演过一次,上座居然还不坏。下了台她兴奋得松弛不下来,大家吃了宵夜才散,她还不肯回去,与两个女同学乘双层电车票游车河。楼上乘客稀少,车身摇摇晃晃在宽阔的街心走,窗外黑暗中霓虹灯的广告,像酒后的凉风一样醉人。”电影则进行了

发挥和合理想象。在电影里面在学校上演的爱国历史剧有具体的内容,具体的人物角色对话和表演过程,小说中邝裕民没有说过一句话,但在电影里面邝裕民这个角色得到了比较大的丰富,他在这场爱国历史剧中有台词对白,并且在该剧他因为亲人的死亡而对日伪怀有绝对的仇恨,在该剧中王佳芝扮演一个农家女,农家女和邝裕民一样被日军害死了哥哥,在和邝裕民对戏的过程中王佳芝很快进入了状态,动情的演出打动了观众。

其次,电影在形象塑造方面优于文学的形象。一方面文字的艺术化表达在形象的直观方面不如电影图像的形象造型。张爱玲在小说中有着很好的人物形象白描的功力,如王佳芝的人物形象描写:“酷烈的光与影更托出佳芝的胸前丘壑,一张脸也经得起无情的当头照射。稍嫌尖窄的额,发脚也参差不齐,不知道怎么倒给那秀丽的六角脸更添了几分秀气。脸上淡妆,只有两片精工雕琢的薄嘴唇涂得亮汪汪的,娇红欲滴,云鬓蓬松往上扫,后发齐肩,光着手臂,电蓝水渍纹缎齐膝旗袍,小圆角衣领只半寸高,像洋服一样。领口一只别针,与碎钻镶蓝宝石的‘纽扣’耳环成套。”易先生的描写:“穿着灰色西装,生得苍白清秀,前面头发微秃,褪出一只奇长的花尖;鼻子长长的,有点‘鼠相’,据说也是主贵的。”但即使这样,小说中白描的工夫还是敌不过电影中直观化的逼真的人物形象造型,主要原因是“(图像)绘画通过视觉将它的主题立刻传达给你,它所借助的器官也就是将自然物传之于心的同一个器官。在此同时,构成整体的各部分之间的和谐匀称使感官愉快。诗则借助较逊色的感官传达同样的主题,然后将事物的形态传与心灵,较之物和心之间的真正媒介——眼睛的作用模糊得多,迟钝得多”^①。另一方面,视听化修辞在形象塑造方面的优势:视、听“共时性”排列,将多种感官经验并置在一起体会,文字则做不到同一时

① 达芬奇:《论绘画》,见马奇《西方美学史资料选编》,第248页,上海人民出版社1987年版。

间里呈现各种视觉、听觉等要素。所以在现代派文学中企图用通感的方式弥补,通感就是这种共时并列的语言模式,“共时性”地并列,就是要将两种感官经验同时呈现在直觉里,这意味着破坏了语言历时地排列字词而完成意义的模式,这样,语言就变成了非连续性的话语,这是为了克服传统的叙事手法对于经验的过于简单的陈述,将语言从理性的逻辑枷锁下解放出来,构成通感的语词不再是符号而是客体,将自然图景断裂成一段段碎片。通感是以空间的逻辑安排词语和意象,象在画中一样在同一时间里呈现各种要素。

影像在还原文字世界的过程中也遭遇文字的抵抗。虽然电影解决了绘画中缺少叙事而导致图像无法时间化问题,但即使在电影中图像的时间化可以使图像进行叙事并进而向所指世界拓展,但还是与文字在时间中的展开有着差异,主要表现在以下几个方面:

首先,文字中意象和形象是暗示的,不是直观的,所以有着想象的效果,而电影这方面没有或者很少。原因主要有两个方面:电影中图像的载体和媒介,如光、影、色等,本身就具有意义,而作为文字载体的符号的印刷油彩、字体大小往往是不太关注的;或者可以这么说,文字没有这方面的直观所产生的立义。文字仅仅是个符号,不能直接立义,只有靠联想来激活它,或者说只有通过日常生活世界物联系转化为形像,才能有意义。简言之,在图像意识中,光、影本身就构成了一种独立的赋义对象,而文字符号的载体和媒介不能直接立义,它必须通过想象和暗示才能赋予意义;另一方面电影中的图像是物质化的图画,图像的主题意识必须是在“在场”的图像中显现并且随着图像而显现,并且是通过图像展示的增长而显现。梅洛-庞蒂也表达了这一意思,“与其说我看见图像,不如说是我根据图像来看或随着图像来看。”^①可见,图像主题意识是一种“感知想象”,

① [德]海德格尔:《林中路》,孙周兴译,第23页,上海译文出版社1997年版。

这一感知想象不是纯粹想象地，而是感知地在图像客体之中被再现，它区别于无感知基点的（纯粹再造性）（符号意识）再现，也就是说文字符号更加能发挥想象和暗示的作用，它不需要感知的基点。

其次，图像虽然有叙事，但图像易指向它自身，这跟上面提到的两方面有关：一是图像的载体和媒介自身就有意义，二是图像的主题意识必须随着展示的图像来看，而文字叙事不受上述两者的羁绊，它不指向文字符号媒介和文字符号客体本身，而是直接向两边延伸，指向所指的世界。

从以上总结可看出，文学的魅力就在于它的想象，想象赋予小说一种巨大的人性力量。对19世纪初的华兹华斯、柯勒律治、雪莱、济慈来说，“想象”是超越纯粹视觉化的一股意识力量。在现代美国著名文学批评家艾布拉姆斯所叙述的浪漫主义诗学中，代表精神和艺术的被动经验模式的“镜”的写作，转换成了代表一种充满活力的想象的“灯”的写作。这是现代文学的想象对过去空间视觉化书写的胜利。对于文学，作品中既包含了可视的非物质的形象，也包含了无法视觉化的想象和暗示部分。文学的魅力在于在阅读展开中的暗示性、想象性和渐进性。这种暗示性、想象性和渐进性在张爱玲《色·戒》中人物心理活动描写方面一览无遗，如：

她又看了看表。一种失败的预感，像丝袜上一道裂痕阴凉地在腿肚子上悄悄往上爬。

无所事事的她回到上海后又义不容辞地接受汪精卫系统的特务头目易先生，事实是，每次跟老易在一起都像洗了个热水澡，把积郁都冲掉了，因为一切都有了个目的。

这也是小说《色·戒》某些方面无法图像化的地方，这也是文字保持其独特魅力抵抗一切图像化的地方。学者拉班鲁斯

·毛鲁斯说：“而绘画只给人以微小的满足。文学以其面貌，以其词语和内容展示真理，并总给人以快感，而绘画则仅于新丽之时给视觉以满足，一旦陈旧便索然无味，迅速丧失其真实性，丧失其信仰的力量。”^①这样，图像对文字的处理过程中可能存在着双重的过滤：一是对文字中所包含的形象简单化和浓缩化的处理，二是对无法可视化的语言的忽略。对于影视，它依赖画面的程度胜于依赖语言，它必须借助一套可视的具象系统来结构，而文学名著则有它无法可视化的地方。

二、文学女性视野中的革命、个人情绪 与电影导演李安的处理

电影创作的个性主体是复数的，其接受过程也是公共性的，它首先要着眼于院线播映同时面对多方面观众群体而不是仅仅面对个别读者。正由于审美中介的公共化以及中介集体内部个性的调和，文学从具体的审美传达个性展示上升为改编成电影后的一种集体意志的实现和某种公共观念或美学精神的召唤，形成“集体个性”。类型化模式的心理原型，也是借助特定程式从特定角度建构观众审美期待的内在条件。由于这个方面的差异，在张爱玲小说中可以淡化革命，甚至可以不告知小说中各类人物为何走上革命和当汉奸这一道路，以及投身“暗杀”这一特殊行业，但李安作为电影导演必须给观众一个交代，所以在电影中或隐或现交代了革命者走上暗杀这条路的一些个人动机，导演李安尤其加强了男性“暗杀者”群像的塑造，并增添甚至修改了原著的某些情节。与原著略有不同的是，学生们第一次的暗杀活动其实已经被国民党的特工组织监视了，最后他们帮助学生收拾了残局。这里又出现了一个在原著中面目模糊但在电影里则有具体形象的角色，便是国民党特务组

^① [波]沃拉德斯拉维·塔塔科维兹：《中世纪美学》，储朔维等译，第125页，中国社会科学出版社1991年版。

织的负责人老吴。老吴因为妻儿被杀而极度憎恨易先生，因此而忍辱负重以期复仇。这时电影里面便出现了原著中不曾出现的男特务群像来：易先生、老吴、邝裕民。电影中对原著进行发挥和添加的老吴、邝裕民，他们都因为亲人死亡而走上特务这条路，比起易先生来，他们都太冲动，都有脸谱化的倾向，他们的脸谱化是为了让观众更易记忆和辨认，但对作家张爱玲来说，估计不会创作这样的一种带有脸谱化的“集体个性”。

女性作家张爱玲描述王佳芝失去童贞后对革命同志的感受与李安在电影中的叙述是不一样的。这一差异来自于性别的不同。张爱玲强调，王佳芝在香港第一次企图行刺不成，赔了夫人又折兵，不过是为了乔装已婚妇女，失身于同伙的一个同学。对于她失去童贞的事，这些同学的态度相当恶劣——至少予她的印象是这样——连她比较最有好感的邝裕民都未能免俗，让她受了很大的刺激。不然也不至于在首饰店里一时动心，铸成大错。小说是这样描写作为女性的王佳芝经历了上述事件后的感受：“就连现在想起来，也还像给针扎了一下，马上看见那些人可憎的眼光打量着她，带着点会心的微笑，连邝裕民在内。只有梁闰生佯佯不睬，装作没注意她这两年胸部越来越高。演过不止一回的一小场戏，一出现在眼前立刻被她赶走了。”但在电影《色戒》中我们看不到王佳芝对革命同志这样的心理感受和行为反应，这跟导演李安的性别有关。李安虽然尽可能理解张爱玲笔下的王佳芝所思所想，但没有作为女人的张爱玲理解另一女人的王佳芝在性爱和情感方面来得贴切，在小说中，张爱玲描写出了投身革命的女性意象王佳芝，为革命“失身”于革命同志后反而被男性中心主义的革命同志不理解和轻蔑，作为女性的张爱玲感受了这种来自文化和社会伦理方面的偏见，并敏感地把它呈现出来，但作为男性的导演李安则在这方面体会不多。

实际上，这部电影的成功一部分离不开编剧王蕙玲。作为一名女性，王蕙玲把握住了张爱玲小说中对人物角色为何这样

的处理,张爱玲对王佳芝这一角色及所言所行的塑造离不开自身的性别,按女权主义者肖瓦尔特的“女性亚文化”理论,女性写作是基于一种共同的生理体验:青春期、行经、性心理萌动、怀孕、分娩和更年期闭经等。女性作家给妇女的经验以优先权,她创造一个可供辨认的女性话语,在张爱玲的作品中就表现为佳芝为了一瞬间的感动可以立刻背叛自己的信仰。张爱玲的“冷酷”和伟大之处,她又超越了自身的性别视角,没有作品中给女性的神圣化和理想化的表现,小说的结尾作为性和情爱对象的女性意象王佳芝最后逃脱不了残酷的、理性的男性法则(也是现实法则),最后被抛弃被所怜惜的人所枪杀。李安在这一编剧的基础上总体遵循了女性的一种视角和女性处理问题的方式。

三、影像和作品中革命、身体和心理推动的叙事

电影由于影片时间和叙述视点的限制,无法保存故事的完整性,用一套适应观众趣味和心理包含大量编剧技巧和人为因素的电影程式来集中而迅速地表现戏剧冲突。在文学原著中层叠着三重叙事:革命、身体和心理的叙事,其中革命推动的叙事在张爱玲小说中是隐去的,她是完全放弃作任何政治的评述的,历史变迁和政治环境只是小说故事发生的背景,诸如香港的倾覆在《倾城之恋》中只是成全了一对俗世的男女,以及《封锁》中特定年代的特定事件所引发的短暂的爱情。动荡不安的历史背景主要是为她笔下的那些主人公增添一份乱世的苍凉和人生的无安定感。张爱玲对这方面的交代也仅是插叙,而在电影中则有系列的铺陈和正面展开,但李安比较节制,他继承了张爱玲对政治的冷漠态度,在他的长达158分钟的电影中,他并没有表现出明确的政治倾向,也没影响小说中深层流动的以身体和心理推动的叙事。可以说,也正因为这样,李安这部电影突破了以往与革命有关的电影叙事。王佳芝在电影中也因

着这样的表演而被一些国人痛骂。在以往的与革命有关的电影中,身体和心理叙事是让位给革命叙事的,革命成了一切的目标。

在身体推动的叙事方面李安做得比原著精彩。原著中对性爱的形容只有一句“每次跟老易在一起都像洗了个热水澡”,而在电影中,导演安排了大约四段完全无尺度底线的暴露镜头,而且在电影中李安把握住男女通过身体性爱而折射出个人性格和心理变化。

李安把握住女性的性与心理的关系。佳芝的第一次性经验(和她的同学)当然毫无乐趣可言,直到碰见易先生。原著中只说她的乳房不到两三年就丰满起来,用笔也只停留在乳房的层次,但张爱玲却引了一句颇为不雅的话:“到男人心里去的路通过胃”,“到女人心里的路通过阴道”;换言之,也就是女性主体在性方面的享受,由此而生情,也如此才可以爱上了她的“猎人”,为虎作伥。李安这方面的演绎很好。不仅如此,李安对梁朝伟饰演的易先生在性方面的把握也很精彩。易先生是一个警戒心极强也极度压抑的“色狼”,性欲一旦发泄,不可能十分正常,张爱玲原著中没有描写甚至忽略,李安安排的他们初次性爱场面就跟其职业有关,易特务工作上的酷刑逼供习惯,自然会在初次幽会王佳芝时呈现虐待狂的变态,然后才和她渐入佳境。作为年轻的女性汤唯,这三场性戏,演起来可真不容易,李安要求梁朝伟在性爱场面时像“狼”,而汤唯像“猫”。

但影片有个缺陷:影片中突出了身体推动的叙事,但没有更深挖掘出小说中所潜藏的心理推动的叙事,这一层在电影中没有很好表现出来,仅表现出来在那一时代背景下活得迷茫、仓皇、飘忽,而电影中无法表现出人在这一“无情”世界寻找人生“有情”的爱与痛。“无情”是张爱玲对世界的总的看法;但是她又强调无情的背景下人物些许的情感体现,将这视为人生的必要支撑。这个特点,在《色戒》里面表现得非常明显。王佳芝在首饰店,看见给她买首饰的易先生脸上“是一种温柔怜惜的

神气”，她突然想，“这个人是真爱我的”。王佳芝死了之后，易先生回想起来，“她还是真爱他的，是他生平第一个红粉知己”。两个人的想法完全一样，就像张爱玲说的“如出一辙”。张爱玲小说中总是透出人生的苍凉和某种绝望，但在这一苍凉和绝望中又伸出人的不甘心，总是在寻找人世的一点温暖和信任，那怕自身如飞蛾扑火，一无所有，但还是愿意“很傻”地去做，去等待，去期盼……毫无疑问，张爱玲小说结尾的部分是最出彩的部分。但李安似乎没有拍出原著中人性情感中所存在的这样的张力：绝望中存有盼望、苍凉中寄托温暖和期盼，看透世界、不信任世界却愿意信任和交托……

（作者单位：南京大学文学院）

女性形象的颠覆与重构

——李碧华电影文本解读

庄若江

李碧华擅长书写世间“畸情”，她将浪漫、激越、离奇、诡异交织于一体，将悲情与凄艳的色调发挥到极致。她笔下的女性主人公大都属于“另类”女性，她们沉迷于两性爱恨，挣扎于宿命和理想之间，缠绵中见刀锋，繁华中见悲凉，热闹中透凄清，其中浸润着李碧华对女性生存境遇和命运的思考，也折射出她对女性自身境遇的反思。这些另类女子不仅颠覆了对传统“坏女人”的盖棺定论，也挖掘了她们身上独特的精神光华，在光怪陆离的传奇故事中蕴藏着作者的文化叩问。这正是众多文学史家没有将其简单列入通俗文学、认为“李碧华小说具有比一般纯言情小说更深广的社会历史内容，在哲学、美学、历史、文化等层面都超越了一般言情小说”^①的原因，也是关锦鹏、张艺谋、陈凯歌、陈果等众多著名影视导演青睐其作品的原因。

质疑与颠覆中的女性形象重构

在影视中，我们认识了众多女性形象，或温柔、或可爱、或

^① 刘登翰主编《香港文学史》，第496页，人民文学出版社1999年版。

单纯、或刁蛮、或软弱、或独立……她们容貌不同，性格殊异，但多为传统女性。从台港涉足影视最多的女性作品看，无论琼瑶版的“传统淑女”，还是梁凤仪版的“现代女强人”，都具有浓重“拟真实”的理想化意味，脱不了世俗套路。男作家更不必说，以女性刻画见长的白先勇，《最后的贵族》《《谪仙记》》、《游园惊梦》等，无论沉沦或是迷失，那些女子形象并未跳出惯常的悲剧模式。金庸笔下女性虽然多样，其实却很俗套，无非美貌聪慧、忠贞温柔，至多添一点顽皮，多一些可爱，在武林世界她们不过是男性英雄的陪衬。

李碧华不同，一则女人从来就是她的书写中心，二则她笔下的女子几乎没有受人宠爱呵护的传统女性，大都是离经叛道、颇为“另类”的女子，从传统眼光看无一可爱、完美，甚至是被世俗盖棺定论的“坏女人”。通过对这些女子的塑造，李碧华对传统审美进行了大胆颠覆，写出了这些女子的“另类之美”、“另类之魅”，使其成为文艺园地中一群凄艳而招摇的“蓝色妖姬”，从而被喻为“新女性主义视角”代表人。

李碧华一直关注女人、探讨女人，探究女人爱情与命运的关系。通过她的演绎，那些被世俗扼杀的女性及其被传统否定的行为都得到了合理的阐释。从如花、潘金莲、红萼公主、菊仙到青蛇，这些古今为世俗所不容、备受争议的所谓“婊子”、“戏子”、“妖女”和“荡妇”，在李碧华那里被塑造成了天生丽质、命运坎坷却不肯向宿命低头、大胆抗争、决不退缩的叛逆女性，而具有了新的内涵。李碧华通过这些“另类”“坏女人”的变形解构，彻底颠覆了男性眼中被欲望化、妖魔化的女性形象。通过她的演绎可以发现，这些所谓“坏女人”，并非大奸大恶、十恶不赦，只是由于不符合封建传统文化“贤良淑德”的女性审美标准而被认为丑化了。她们或因反抗不幸婚姻而背上千古骂名，或因不甘受蹂躏而惨遭扼杀，或因被套上枷锁而不能绽放个性，在李碧华的笔下她们多彩的生命得到了还原，重新绽放出奇异的色彩。即使是在《霸王别姬》这部男性形象为多的作品中，菊

仙的光彩依然出挑，她的决断刚烈、泼辣而有心计，她对爱情的义无反顾，无不入木三分。她是蝶衣一生的敌人，也是蝶衣的真正知己。

为了爱情，这些另类女子以不同方式竭力反抗着命运的安排。青蛇泼辣，红萼执着，朱莉莉放任，如花坚守，菊仙大胆，潘金莲呐喊挣扎……这些女子都用尽了力气。受害最深的潘金莲反抗也最烈，她拨翻孟婆汤，在轮转台下高声呐喊：“不！我要报仇！”然而，在不变的男权语境下，她的转世之身每每再陷爱情漩涡，而她也始终在呐喊、抗争；柔弱却执著的如花，将与十二少双双同赴黄泉作为最终的反抗，带着再续来世情缘的梦想，在阴间迟迟等不到爱人的她宁愿折损阳寿，也要到阳世一探究竟，终于绝尘而去；悲剧如是，爱情依然在轮回，醒悟了的“青蛇决定借了他的伞，一拧身子，袅袅地袅袅地追上去……”，这次，她不能再错过了。

通过这些女性，李碧华质疑着传统的盖棺定论，对既有传说进行了大胆解构和“故事新编”，在这种解构与新编中展示出作者新女性主义的立场和视角。在塑造这些女性时，李碧华对传统的历史形象及人物进行了重构，让这些被历史遗弃、湮灭或戕害的女子喊出了自己内心的声音，为自己正名、鸣冤、翻案。在《潘金莲之前世今生》中，潘金莲推翻千古定案，为自己的敢爱敢恨讨说法。尽管她的转世之身始终无法得到如愿爱情，但她依然无怨无悔地抗争着。潘金莲不仅要为自己讨说法，而且“要把坑害过自己的男人，一个一个揪出来算账”，在李碧华文本的潘金莲身上，人们看不到对荡妇的厌恶，感受到的是带着钦佩的感慨。这些姿态各异、却都有着强烈反叛意识的另类女性，用各自不同的反抗方式证明着，哪怕处于弱势地位，哪怕是在强势男权社会背景下，也不是那么轻易被制服、被扼杀的，那不屈不挠的顽强生命力让她们在毁灭的一刹那努力迸发出熠熠的闪光。这一刻画角度鲜明地体现出作家的新女性主义视角。

在为坏女人“讨说法”的同时，李碧华对传统意义的“好女人”进行了彻底的颠覆。取材于民间传说《白蛇传》的《青蛇》，对白素贞的传统贤妻良母形象进行了解构，颠覆了她与许仙夫妻恩爱的假象，洞穿了几千年来男欢女爱的虚伪面目，将古老的故事置于现实语境之下，让神仙还原为生活中的真人，解剖人性的软弱和自私。千百年来，传统文化视野中的白素贞温柔坚忍、忍辱负重，小青纯洁美丽、心地善良，在她们身上体现了男权社会的道德理想与心理需求。而李碧华却彻底颠覆了这对被神化的姐妹。无论白蛇，还是青蛇，都不再神性、崇高，有的只是人性的解剖。在《青蛇》中，李碧华将她们还原为两个充满女性自觉、自省意识的女子，她们目标明确，不愿在“太长的生命中，无事可做，坐以待毙”，白蛇以相夫教子为幌子寻找人世间的快乐——那种叫人“万念俱灰的快乐”。青蛇则不再是白蛇的附庸，大胆主动地追求着自己的爱情。她们像凡间女子一样为爱痴迷，为爱疯狂，毫不掩饰自己的欲望，生命因此而变得生动鲜亮，充满了人间的烟火气息。

李碧华的女性主义立场还体现在对男性形象的不屑与鄙夷。与女子的坚贞、大胆与执着相反，李碧华笔下的男人，显得怯懦而不可信任，《胭脂扣》中胆怯负义、苟延残喘的十二少，《青蛇》中猥琐怯懦、临阵逃脱、朝三暮四、水性扬花的许仙，《霸王别姬》中的负心背弃的段小楼，《诱僧》中反复无常的石彦生，《潘金莲之前世今生》中面对真爱懦弱虚伪的武龙等，李碧华笔下的男主人们，大都是一群懦弱自私无聊的男人。即便是《秦俑》中忠贞不二的蒙天放，因为封闭于地宫两千多年，虽然真情不变，却因封闭太久在现实生活中显得那样的愚钝可笑。

通过对旧时代女子的故事新编，李碧华以一种崭新的视角诠释了女性主义。在她笔下，一群女性或者反叛爱情压迫，或者对爱情矢志不渝，或者赴汤蹈火，或者垂死挣扎，她们都是为了追求自由的爱情。而这些女子或是背上千古骂名，或是出身卑微，或是惨遭蹂躏，或是命如草芥。在沉寂的历史中许多声

音被湮灭了,但是她们需要呐喊,需要斗争,需要解放。于是李碧华的奇思迭出,这些被历史遗弃的女子喊出了自己的声音,冲破了热闹与繁华,响彻云霄。给人“山穷水尽疑无路,柳暗花明又一村”的新鲜感。

颠覆与重构背后的文化立场

从上述文本分析解读李碧华,可以看出她的鲜明女性主义立场。“从狭义上说,女性主义就是指站在性别视角看待和分析问题的一种方法论原则。”作为一种学术视角,女性主义以性别为镜头透视和分析历史与现状,并在这种透视中,通过批评和建构来刷新观念。华语电影诞生以来,银幕提供给人们的女性形象以两种居多:一种是被欣赏着的天使型人物,她们美丽而温柔,没有自我,忍辱负重,甘愿为男性奉献或牺牲;另一种是受到悲悯的悲剧女性,通过她们的不幸遭遇控诉黑暗社会和制度;虽则这两类女性也不乏个性、追求爱情,然一旦与欲望相涉,则往往被贬谪为“另类”或视为妖妇。即便对她们有所同情,也是一种居高临下的怜悯。

李碧华对“另类”却持欣赏态度,她说:“我觉得好女人只有一种姿态——通常是很柔顺的样子,坏女人却有很多面,她可以阴柔,也可以讨巧,探讨她们复杂的心理,这过程本身就像推理剧,案中有案。”^①这很容易让人联想到《雷雨》中的繁漪,正如曹禺所说的:“繁漪的可爱不在她的‘可爱’处,而恰在她的‘不可爱’处。诚然,如若以寻常的尺来衡量她,她实在没有几分赢人的地方。不过聚许多所谓‘可爱的’女人在一起,便可以鉴别出她是最富有魅惑性的。这种魅惑不易为人解悟,正如爱嚼姜片的才道得出辛辣的好处。”^②李碧华笔下的那些另类女子,既

① 严英秀:《浮世哀歌——香港女作家婚恋小说中的爱情危机感》,《甘肃联合大学学报》2006年第3期。

② 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺选集》,第184、185页,人民文学出版社2002年版。

可爱,又“不可爱”,但她们却动人、撩人,令人怦然心动。阴莺尖锐、放荡叛逆不过是她们反抗世俗或掩饰内心的外在表现。李碧华告诉我们,所谓的坏女人也有爱的权利。

李碧华以鲜明的女性主义立场和独特的女性主义视角,塑造了富有叛逆思想和抗争意识的女性形象,对两性关系进行了深度拷问,同时,也对女性自我心理作出深刻的审视。她对女子的不幸没有采取通常的怜悯姿态,而更多是鞭辟入里的解剖分析,她质疑那些女子的爱情幻想,进而总结女性的悲剧原因。她说:“很不幸,女人喜欢的男人,总是有点火,有点邪,有点坏,有点不羁。即,一切咎由自取。”^①李碧华近乎冷酷地指出:“世上之所以有矢志不渝的爱情,忠肝义胆的气概,皆因为时间相当短暂,方支撑得了”;“大概是一千万人之中,才有一双梁祝,才可以化蝶。其他的只化为蛾、蟑螂、蚊蚋、苍蝇、金龟子……,就是化不成蝶,并无想象中的美丽”。在李碧华那里,找不到诗化的意境、浪漫的情调和奢侈的作态,她只是畅快地将生存的挤压、命运的无奈用一种简洁的表达方式淋漓酣畅地宣泄出来,展示出压抑的生活怎样泯灭了优美的情致。

作为审美形态的悲剧主人公,李碧华笔下的另类女性形象,深刻揭示了女性在男权社会重压下无可逃避的悲剧命运。在强权政治、家族关系和社会分配中处于劣势的女性,身体容貌的优势并不能帮助她们获得多少权益。即便她们勇敢叛逆、抗争,但在男权社会语境下她们不可能有出路。因此,李碧华笔下的女人总是凄艳而悲绝,美丽痴情的丹丹、冬儿、红萼都死了,如花带着悲戚和绝望回到凄冷的阴间,川岛芳子失神落魄漂流异国,潘金莲一次次转世最终仍难逃厄运,多情美丽的白蛇被镇压在雷锋塔下……,一个又一个美丽的女子被淹没、被吞噬,一个又一个惊心的悲剧引发人们对既定规范的质疑与叩问。

^① 李碧华:《有点火,有点邪,有点坏,有点不羁》,人民文学出版社1998年版。

李碧华赋予那些旧时代女子以新派女子的思想,使她们鲜活的形象成为新女性主义的另一注脚。从这些女子的不幸结局可以看出,李碧华与张爱玲对爱情一样失望,她们对男人的情感心理剖析也不谋而合。张爱玲在《红玫瑰与白玫瑰》里揭示了“振保的生命里有两个女人,一个是他的白玫瑰,一个是他的红玫瑰。一个是圣洁的妻,一个是热烈的情妇”。李碧华则在《青蛇》说“每个男人都希望他生命里有两个女人:白蛇和青蛇。一起点缀他荒芜的生命”。张爱玲和李碧华都揭示了男权社会语境下女子只是男人的生活点缀。李碧华的超越则在于,她还站在女性主义立场,大胆道出女子的真实欲望与强悍姿态:女人也渴望生命中有两个男人:许仙和法海。法海是一尊金漆神像,生世伫候,仰之弥高;许仙则是依依挽手、细细画眉的温情美少年。她既爱柔弱的许仙,又爱强硬的法海。在这种换位的比照中,李碧华显然将女人置于与男人同样的位置上。在她的一则语录中,这种大胆表现得更为张狂:“世上最好的男人,是‘四合一’——把潘金莲那四个男人:西门庆、武松、武大郎、张大户之优点集于一身”^①,在这里男人反而成了女性的评判选择对象。

李碧华的另类女性形象的塑造,凸现出强烈的女性意识和女性表现“类中心化”的立场。手刃负心汉的异类青蛇、毅然走上复仇不归路的潘金莲、果断折寿重返阳间寻情的女鬼如花、为了爱情甘愿付出生命代价的丹丹、在男人世界中独闯天下的川岛芳子、跳入火海祭奠神圣初恋的冬儿……一个个叛逆的、率性的独特身影成为银幕的主角,散发着诱人的气息。这些充满奇幻色彩的另类女子,不仅为中国当代文学提供了独特的审美形象,也在银幕上带给人们全新的审美体验,启示人们重新审视女性的地位与价值。

男女扮演什么样的性别角色归根结底由他们在一定社会

^① 《2003年上半年文学书情》,《中华读书报》2003年7月30日。

经济结构中的地位所决定,性别是一定社会权力关系的产物和缩影。不同时代、不同社会文化背景下,对性别有着不同的塑造和表现。李碧华是一位聪明的作家,在商品经济大背景下开创了一条独特的路径,“她的写作有着引人深思的‘边缘性’,既不在纯文学的中心苦思,又不在消费文化的阵营盘桓过久,尝试着走一条‘中庸之道’——其作品既不严肃到无人问津,又不俗到‘走火入魔’,而是熔二者于一炉。不走极端,好处是兼容并蓄,采众家之长,雅俗共赏”^①。她没有许多女作家那样张扬直白的呐喊,而是将自己对女性的解读,融入一群别样女子的刻画之中,将对女性境遇与命运的思考包裹在通俗传奇的外衣之下,在银幕上构建了一道特色鲜明的影视风景线。

李碧华的文本价值很大程度在于其颠覆性给人带来的新鲜审美体验,在她的另类女性身上,人们获得了不同于以往的奇妙经验。那些鲜活而不乏瑕疵的女子闪烁于神秘的光影之中,带给我们感性和理性的双重享受。

(作者单位:江南大学)

^① 刘登翰主编《香港文学史》,第497、496页,人民文学出版社1999年版。

影片《暖》的女性主义分析

屈雅红

秋实(霍建起夫人)编剧、霍建起导演的影片《暖》的画面色彩、光线、构图等方面显示了美工出身的霍建起在电影视觉语言方面的唯美追求,舒缓流畅的叙事节奏和婉约含蓄的叙事风格既是霍氏电影的延续,也是编导着意的感伤、怀旧情绪的外显。该片获得了第23届中国电影最佳故事片、最佳导演、最佳编剧奖(2003年),第16届东京国际电影节最佳影片奖——金麒麟奖(2003年),第11届中国大学生电影节最佳故事片奖(2004年)等荣誉。

这部改编自莫言小说《白狗秋千架》的影片在审美内涵上与原作大相径庭。导演和作家创作观念、意图等方面的不同追求,电影对小说的改编可以看出时代精神及两种不同艺术形式生产机制对创作的制约等诸多因素综合,间离或区分了霍建起和莫言各具特色的审美风格。

一、小说与电影之间的张力

创作于1985年的小说《白狗秋千架》为莫言建立了有标识意义的“高密东北乡”这一“文学地理学”景观,以及“纯种”和

“杂种”的文学用语,并定下了莫言创作的“版图”和“色调”。莫言试图通过“纯种”向“杂种”的转变表现“文明的衰落”的历史感,或者如他所说的“历史观念问题”。在他看来:“我们的祖先那一代相对于我们这一代来说,活得更加张扬,更敢于表现自己的个性,敢说敢做敢想,敢跟当时的社会、传统的道德价值标准对抗;就是说,他们活得轰轰烈烈!而我们后代儿孙相对于我们的祖先,则显得苍白、萎缩。”^①莫言告白了《白狗秋千架》的创作意图和主旨,也阐述了他的文学理念及与此相连的生命意识、历史意识。张艺谋导演的《红高粱》,延续和彰显了莫言的生命哲学,“颠轿”、“野合”等情节定格为中国电影史上的经典镜头。回顾电影《红高粱》享誉海内外的盛况,莫言将他与张艺谋的这次合作称为“奇迹”。长久压抑之后 20 世纪 80 年代思想解放的时代背景成就了影片,爷爷和奶奶是一对“离经叛道的灵魂”,他们“冒着巨大的道德压力,甚至冒着砍头的危险”的行为“极大地张扬了人的个性,正好符合了 80 年代人们潜在的社会心理,所以一下子变得轰动”起来。“放到现在来拍,会不会得那样的奖^②,还不一定。”《白狗秋千架》之所以对莫言有“非同一般的意义”,是他“特别看重的作品”,也正在于它是后来《红高粱家族》的思想起点。

电影《暖》和小说《白狗秋千架》都有一个残酷的故事内核,但着力点不同,风格也大异其趣。两者都以第一人称“我”为叙事者,小说的着力点无疑落在暖身上。“我”和暖是学校宣传队的骨干,为来村子里的解放军演出。英俊多才多艺的蔡队长欣赏暖,离开村子的前一晚上抱着暖亲吻了她,赠给她一把梳子,

① 莫言:《小说创作与影视表现》,《文史哲》2004 年第 2 期。本文所引莫言的话均出自该篇。

② 1987 年电影《红高粱》完成后,于 1988 年获第 35 届悉尼国际电影节电影评论奖、第八届中国电影金鸡奖最佳故事片奖、第十一届《大众电影》百花奖最佳故事片奖;1989 年获第 16 届布鲁塞尔国际电影节广播电台听众评委会最佳影片奖、法国第五届蒙彼利埃国际电影节银熊猫奖、第八届香港电影金像奖,十大华语片之一;1990 年,获民主德国电影家协会年度奖提名奖、古巴年度发行电影评奖十部最佳故事片之一。

这在暖心里种下了希望和思念。“我”也爱暖，暗中和蔡队长角力。暖为蔡队长的爽约伤心，“我”安慰她，拉她去荡秋千。不幸，秋千的绳子断了，暖掉进刺丛里刺瞎了眼。“我”考上大学离开村子后，暖嫁给了一个哑巴，一胎生了三个男孩，全是哑巴。工作十年后，在父亲的要求下“我”返回家乡，邂逅了暖。小说结尾，暖等在“我”经过的高粱地里。她说：

“……想来想去还是怨自己。那年，我对你说，蔡队长亲过我的头……要是我胆儿大，硬去队伍上找他，他就会收留我，他是真心实意地喜欢我。后来就在秋千架上出了事。你上学后给我写信，我故意不回信。我想，我已经破了相，配不上你了，只叫一人寒，不叫二人单，想想我真傻。你说实话，要是我当时提出要嫁给你，你会要我吗？”

我看着她狂放的脸，感动地说：“一定会要的，一定会。”

“好你……你也该明白……怕你厌恶，我装上了假眼。我正在期上……我要个会说话的孩子……你答应了就是救了我了，你不答应就是害死我了。有一千条理由，有一万个借口，你都不要对我说。”

到此，小说戛然而止。力量来自结尾，前面的屈抑都是为了此刻的迸发和升腾。暖的身上蕴涵着后来在九儿（《红高粱》）那里更为发展充分的原始生命张力。一个女人，不顾道德禁忌，以想和昔日恋人生个孩子补正年少时的胆怯，并希图以此救赎当下“凄凉”的光景。莫言通过暖身上那股“农村妇女自强不息的精神”表现他对两性的认识：“男人尽管看起来很刚强……满世界闯，后来上了大学……，实际上，男人还是软弱的。”

据莫言说，电影提纲报到电影局时，电影局官员认为“这个

小说的调子非常灰暗,里面写了一个太的哑巴和三个小的哑巴,而且女主人公是独眼……这么多哑巴,不利于中国的形象……小说的结尾……不又成了‘野合’了吗?跟《红高粱》一样”。与之不同,日本投资商坚持“按照小说的风格”,表现“农村妇女的最人性的要求”。日方当初之所以选中《白狗秋千架》,就是因为它的“结尾非常有力量,表达了一个农村妇女最朴素、最低级的要求”。

改编时,莫言建议减少哑巴的数量,为回避计划生育,暖只生了一个孩子,而且是伶牙利齿的姑娘。原作的背景在北方(山东),拍摄时,导演将背景移到南方,“影片拍摄已是秋天,秋天的北方是很难看的,因此我把故事发生地挪到了南方,选择了江西古徽州的一部分,是一个文化氛围和自然景观都特别好的地方。那里的感觉像世外桃源,人特干净,在那里,你会产生一种离现实很远的感觉,是一种只有在中国古诗句中才有的境界”^①。北方秋天粗砺、苍茫的景色与小说的气质更和谐,但与导演所需要的风格则是冲突的。

电影保留了小说的核心故事和主要人物乃至“秋千”意象,但霍建起坦言原著太残酷,对观众承受力是个考验。影片里莫言的残酷被化为虚幻的柔情,犀利尖锐的批判软化为温和的伤感。为了突出怀旧主题、烘托感伤气息,影片给井河回乡安排了一个符合中国人伦理道德的理由:帮昔日老师解决一桩难题。哑巴不再是举止委琐的另一村庄的陌生人,而是醇厚善良、与暖、井河一起长大的同乡邻居。小说里经过生活磨砺和摧折的暖变得粗糙,这是她生活质量下沉的表现。电影里的暖则基本上保持了她的美丽,无论是容貌还是精神状态。

这些改编增加了井河的重情重义,消减了暖现实生活的残酷和破碎。影片的高潮同样在结尾:哑巴看出了女儿丫与暖之间的精神传承,他无声而用力地将暖和丫推到井河面前,让他

① 丁一岚等:《〈暖〉:寻找记忆中挥之不去的过往》,《电影艺术》2004年第1期。

带她俩走。哑巴一相情愿地用这样的方式弥补他当年扣留井河来信给暖带来的伤害,然而,井河是无力承担暖生活重量的。他以对暖的女儿做了一个遥远的承诺解决眼下哑巴摆在他面前的难题。井河不知所云的画外音更是消泯了前面一幕的辛辣,将“原作犀利尖锐的批判演变成为一种比较私人化的温情忏悔”^①。

二、被动“等待”的女性

电影将原作主人公换成井河后,女性反抗命运的主题便被演变为井河的青春记忆和怀旧之旅。被动“等待”的女性再次成为“痴情女子负心汉”老套故事的承受者。

曹老师、小武生、井河、暖的同学的话语都可以看出暖优秀的文艺条件,她本可以成为自己生命的主宰,实现走出去的愿望。然而,为了爱情,为了小武生的承诺,她放弃了报考县剧团的机会。为了完成井河的“怀乡”梦、给他一次弥补自己失误的机会,等待落空后的暖甚至她的女儿只能被动而无力地承接井河的又一次承诺。编导站在男主人公角度,以他对暖的女儿一句“温馨”却虚空的承诺为井河卸压、“弥补”他当初的“过错”。爱情原本是两个人的事,再者,它和任何事物一样有自己的存活期,井河的“背叛”原也无可厚非。然而,“多少年来,妇女就像一面功能奇特的镜子,按两倍的尺度照出男人的形象”^②。编导通过弱化、矮化、剥夺暖 and 女儿的主体性来营造井河的“怀旧”和“温情”。

暖一直是受动者。除了一次复一次地等待别人实现自己的理想,看不到作为独立个体的主体性。编剧本人也看出“在一开始的人中间,暖其实是最想离开的一个,但是她把这种离

① 张燕:《诗乐之唯美,平民之质朴——霍建起电影研究》,《北京电影学院学报》2003年第6期。

② [英]弗吉尼亚·伍尔夫:《一间自己的屋子》,王还译,第42页,三联书店1989年版。

开更多地寄托在别人身上,所以她一次次地等待,一次次地失望,最终成了残疾。而影片延续暖梦想的就是她的女儿,小女孩对外面的一切很好奇,而哑巴似乎也看到了母女身上传承的这种东西”^①。从本质上说,井河是小武生的翻版。然而,编导给了井河一次弥补的机会——井河临走时,把正用着的一把红色自动折叠伞送给暖的女儿丫,并答应:“长大了接你到城里去读书,坐火车去,叔叔一定来接你。”伞是遮风挡雨的隐喻,具象化地表达了井河以对丫的许愿弥补昔日对暖的负义。这一情节使井河与小武生有了区别,也改写了“痴情女子负心汉”的故事。编剧的阐释是:“……人生在世,谁能不犯错?重要的就是看能不能弥补。影片结尾,井河再次承诺一定要把暖的孩子接出去,这就是他的弥补,从这个意义上讲他好像是幸福的,他还有机会弥补自己的过错。”为此,影片美化了井河回乡的理由,修正了暖的现实处境,结尾更是以井河空洞的承诺“弥补”了自己的过错。

没有自主能力和行动力,暖根本不可能改变自己的命运,还可能因为井河的所谓温情使女儿重复她的命运,最终陷于更悲惨的境地。女性及其“等待”的情节被反复书写的价值在于它宣扬的是女性对男性的忠诚和守贞。就女性生命价值和存在意义而言,“等待”消耗了女性的生命,并将她置于男性附庸的被动境地。但在男权文化书写历史上,“等待”的这一极意义却被有意无意地遮蔽和忽略了。

由于女性在历史上的“第二性”地位,某种程度上说,通过爱情实现理想是女性丧失主体性、缺乏独立意识的表现。但在这部影片里,爱情被编导作为暖生命中最闪亮的部分来表现。“爱情在女子身上特别显得最美,因为女子把全部精神生活和现实生活都集中于爱情和推广成为爱情,她只有在爱情里才能找到生命的支持力;如果她在爱情方面遭遇不幸,她就像一道

^① 丁一岚等:《〈暖〉:寻找记忆中挥之不去的过往》,《电影艺术》2004年第1期。

火焰被一阵狂风吹熄掉。”^①暖的生活中有小武生和井河爱情照拂的画面被处理成暖色调,周围环境、人物服装与人物的心情和谐地融为一体。其中小武生和暖在一起的几个场景最具代表性。小武生给暖化装的那幕戏里多次出现暖的脸部特写镜头,流光溢彩的妆容反射了暖内心的幸福感和满足感。小武生麦田里亲吻暖的那幕戏,丰富饱满的色彩勾织出梦幻般的画面。井河送的红纱巾象征了环绕在她青春华年的浓情暖意,红纱巾的坠落预言了暖急转直下的命运和必将落空的盼望与等待。时隔10多年,小武生、井河从暖的生活里消失,与井河邂逅时的暖出语粗鲁,行为粗野。镜头充当了井河的眼睛观看了暖当下的生活现实,回溯往事时,空旷的田野、高远的蓝天、打谷场、戏台子、秋千……组成的温馨田园风情消失了。天空下着雨,潮湿的窄巷、青砖黛瓦的徽派建筑墙面剥落、昏黑的屋子拥挤逼仄,整个色调阴冷幽暗。眼前与过去、冷与暖都是井河的所见与判定。

全剧高潮在结尾:哑巴出人意料地让井河把暖和女儿带走。又一次,没有个人的心愿和意志的暖被男人——小武生、井河、哑巴所决定、所宰制:为了井河的自我救赎,暖只能陷落。这就是女性“等待”行为后面的性别政治。

三、影片的叙事声音

产生于20世纪60年代的结构主义叙事学理论将叙事作品分为故事层面和话语层面,既研究“说什么”这一内容方面的问题,也关注“怎么说?谁在说”等讲述方式方面的问题。叙事视角是叙事学“说什么”层面的一个术语,它显示了叙事者的位置,与事件相关。

表面上,影片通过小武生、哑巴、井河三个男子之间的故事

^① [德]黑格尔:《美学》(第二卷),朱光潜译,第327页,商务印书馆1986年版。

表现女主人公暖的命运,但绝大部分场景是以井河的视角展开叙事的。某种程度上,无所不至的摄影机镜头仿佛井河的代言人,是他的眼光在打量暖和暖的生活。他的行动编织起三段论式的结构:井河回乡遇见暖;井河去看望暖;井河对暖的女儿承诺。暖的青春岁月穿插在第二部分里,她人生画卷的呈现是因为井河的归乡。井河回来,影片开始;井河离开,影片结束。井河的回忆离间了叙事时间与经验时间,也剥离了客观事实与主观感受。

有人向霍建起提起他的《生活秀》、《暖》等几个片子都比较关注女性,他回答:“我好像没有特别选择这个题材。比如说《暖》,其实主要写男孩回乡的一种感觉……”^①暖之所以被表现是因为她是男主角井河的一段历史,井河而非暖是影片的中心和控制者。片名既来自女主人公的名字也是编导试图营造的“暖”意。叙事作品中的故事和人物是通过某种眼光和视点呈现的,“在文学方面,我们所要研究的从来不是原始的事实或事件,而是以某种方式被描写出来的事实或事件。从两个不同的视点观察同一个事实就会写出两种截然不同的事实”^②。不难发现,井河的声音统领了故事,也将现实的残酷和缺憾转化为“回望”时的温情和伤怀。而那所谓“温情”仅是井河的,这种“温情”正是暖的残酷。暖则是一个既无行动能力也不能发出自声音的女人。

叙事声音是叙事学“话语”层面的一个术语,指各种类型的叙述者讲述故事的声音,它关注的是事件的表述乃至评判。女性主义叙事学将性别视角嵌入叙事学,融合了形式分析和意识形态分析,弥补了叙事学和女性主义文学批评两种单一批评方法的缺陷。其创立者苏珊·S·兰瑟(Susan S. Lanser)宣称:由于我把叙事实践与文学产生过程和社会意识形态连接为一体,就需

① 李彬:《诗意导演 率性情怀——导演霍建起访谈》,《北京电影学院学报》2003年第6期。

② [法]托多罗夫:《文学作品分析》,张寅德编《叙述学研究》,第65页,中国社会科学出版社1989年版。

要研究这样的问题：在特定的时期，女性能够采用什么形式的声音向什么样的女性叙述心声？我的目的在于通过研究具体的文本形式来探讨社会身份地位与文本形式之间的交叉作用，把叙述声音的一些问题作为意识形态关键的表达形式来加以解读。^①

在切入“话语”层面时，女性主义叙事学关注叙事者的性别身份及其在多大程度上、怎样影响着叙事者的叙事声音和言说方式。然而，正像肖珊娜·费尔曼(Shoshana Felman)疑问的：“作为一个女人，就足够可以讲女性的话吗？‘作为女性说话’(Speaking as a woman)是由什么决定的，是由某些生理条件决定的，还是由一种策略和理论上的立场来决定的？也就是说女人的话语是由解剖学还是由文化决定的？”^②影片《暖》的编剧在解剖学上的女性身份是否建构了本片的女性主义意图，答案是显而易见的。

对长于表现情节而拙于挖掘内心世界的电影艺术来说，画外音是刻画人物心理的重要途径。在整部影片中，井河的画外音出现了至少10次。影片在井河的画外音中展开，最后也是以井河的画外音结束。完整、封闭的叙事空间使井河处于话语权威的强势地位。导演解释：“比较突出的就是结尾的画外音，用了它，也许限制了想象，但从另一角度而言好像也提示了想象。其实每个人在经历时都是无奈的，释然那都是后来的事，所以结尾的画外音更多的是一种安慰，如果我们不安慰又能如何？”^③只是这种“安慰”和影片营造的“思乡的暖暖情意”^④仅仅是对于井河。“事实和描述之间的距离由话语权决定，话语权代表着政

① [美]苏珊·S·兰瑟：《虚构的权威：女性作家与叙述声音》，黄必康译，第17页，北京大学出版社2002年版。

② [美]肖珊娜·费尔曼：《妇女与疯狂：批评的谬误》，转引自[美]乔纳森·卡勒：《作为妇女的阅读》，张京媛《当代女性主义文学批评》第50页，北京大学出版社1992年版。

③ 丁一岚等：《〈暖〉：寻找记忆中挥之不去的过往》，《电影艺术》2004年第1期。

④ 陈璐、朱晓晓：《〈暖〉：北大遭遇尴尬问题 主创畅谈艺术片现状》，《周末》，2004年3月17日。

治权,政治权决定了话语权”^①同样的故事,叙事视角换成暖、让暖的内心发声,她会吐露怎样的心曲呢?

“存在就意味着进行对话的交际。对话结束之时,也是一切终结之日。”^②某种意义上说,“对话”理论也是关于“人”——人的主体及其与他人的关系——的理论。

由创作意图决定的叙事视角使编导无意于结构暖的命运逻辑,更不要说倾听暖的心声,井河的“怀乡”和内疚情绪的释放才是影片要表现的。在追述过去与影片结尾时,井河的旁白实际上转变为“独白”,他的声音拉平了影片中性别与城乡的意识形态峰壑,掩盖和遮蔽了多种价值观的碰撞和交锋。影片开始的画外音是决定影片的原点“大爆炸”,它统合了所有的时间和空间的历史。那个男声宣示了电影必须以“如是”的方式被开启与铺展。最后的画外音除了结束叙事,更重要的是它所承担的意识形态缝合功能。

结尾井河对暖的女儿的举动一如当年小武生离开时的翻版,只不过镜子换成了伞,也如10年前井河对暖做出但却没有兑现的承诺。重复的情节足以让井河的诺言成为他虚伪情义的明证,然而编导却通过画外音把灵魂的拷问变成抚慰。“忘却”成为“怀想”,“忧虑”即是“安慰”。

“我的承诺就是我的忏悔,人都会做错事,但不是每个人都有弥补自己过失的机会,如此说来,我是幸运的。我的忘却就是我的怀想,一个人就是永不还乡,也逃不出自己的初恋,如此说来,哑巴是幸运的。我的忧虑就是我的安慰,哑巴所给予暖的,我并不具备,如此说来,暖是幸运的。”

井河不知所云、自我开脱的告白,遮蔽了暖的不幸,掩盖了井河的脆弱和逃避,美化了他的所谓“忏悔”。“还乡”的独白注

^① Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Great Britain, 1987, p. 23.

^② [俄]巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁、顾亚铃译,第343页,三联书店1988年版。

定蜕变为井河苍白柔弱的个人抚慰。正像荡秋千的情节所表现的,暖的命运跌宕起伏,生命中美好的憧憬与残酷的结局联袂而来,青春时代的理想凋零,漫长岁月里备尝艰辛。“回忆”对井河和暖的意义迥然相异。井河的柔情是暖的痛楚,井河的希望是暖的绝望。

更为残酷的是,暖的命运也许会在女儿丫的身上再一次重演。影片中,小女孩吃完井河带来的糖后,把糖纸贴在窗玻璃上。五颜六色的糖纸在她面前展现了一个色彩斑斓的梦幻世界,就像当年小武生用彩笔给暖化妆时暖眼前呈现出的那个瑰丽眩目的舞台世界。丫还年幼,尚且不能从母亲翘起的步子里读懂命运的升沉。如同暖曾经久久沉湎于小武生虚幻的诺言里,丫也可能为井河对她的承诺所迷恋。果真如此,井河通过对丫的承诺所完成的自我开脱将置暖于更大更深的苦难中。

电影真正遮掩的问题是,暖及丫步出黑暗的拯救之路到底在何方。但是,由于影片最后井河画外音的出现,本来应该有的井河与井河们的灵魂震撼被消解为虚假而浅薄的脉脉温情。独白的叙事既使男主角的自我安慰和救赎稀释了女主角所承受的苦难,也表露了编导性别视角的偏向及其男权文化立场。如果不是叙事声音上的这种偏向,暖的经历或许促使那些将改变命运的途径寄希望于爱情婚姻中男性的女性警醒。然而,在编导渲染的温情催眠下,观众或许根本注意不到被动的女性及其命运。因为,她的卑微正是他的优越,女性的悲剧已异化为编导表现男性精神忏悔的陪衬。至此,莫言作品里的爆发力被软化为温柔的伤感。

(作者单位:南京航空航天大学艺术学院)

性别批评与华语电影的跨文化研究

——“聚焦女性：性别与华语电影”国际学术会议综论

李兴阳

“聚焦女性：性别与华语电影”国际学术研讨会于2008年6月26日至28日在南京华东饭店召开。会议由南京大学文学院（戏剧影视艺术系）、南京大学中国现代文学研究中心、南京大学人文社会科学高级研究院与美国布朗大学东亚系及Pembroke性别研究中心联合举办。来自电影学、文学、戏剧学、社会学、传播学、哲学等不同学科背景的海内外专家学者及电影创作者130余人参加了研讨会。这次会议，如美国布朗大学Pembroke性别研究中心主任伊丽莎白·韦德(Elizabeth Weed)在开幕致辞中所说，是一次“具有重大历史意义的有关性别与华语电影的国际会议”。

会议预设了以下议题：华语电影女性作者研究；从性别角度重审华语经典影片；性别理论与华语女性电影；性别、电影与华人族群/团体建构；电影中的女性再现与华语视觉现代性；性别与观看：华语电影观众研究；华语电影对中国历史中阴性/阳性模式的建构；性别与社会主义红色经典影片；性别与华语电影的类型或体裁；华语电影的叙事、性别与美学；华语电影中的性、性别与表演；华语电影中的性别与殖民和后殖民的关系等

等。依循这些议题,会议广泛讨论了包括大陆、台湾、香港和海外在内的华语电影中的性别论题,对华语视觉文化、媒介与现代性展开了深入的探讨,尤其重视对女性导演、制片、摄影及编剧的研究,从而将会议的焦点聚集在华语电影的女性问题上。伊丽莎白·韦德在开幕致辞中说,女性主义与电影“两者在中国和美国均兴起于19世纪末20世纪初,而且两者均是资本主义和技术国际化的现代主义产物,且均探讨并影响了主体性和社会组织的新形式。当然,很多国家的电影理论家,包括中国 and 美国的,已经探讨了电影和男子气概以及女性气质之间的复杂关系;其余的电影理论家已经从性别角度考察了历史和社会问题。如今,一个世纪之后,我们处于全球化的又一剧烈时期,而全球再次聚焦女性集体。”对华语电影女性问题的全球性聚焦,就本次会议而言,女性主义批评是中外部分与会学者特别是女性学者们所采用的最重要的批评方法之一,而源自女性主义批评又对其有所超越的基于性别理论的性别批评则是与会者普遍采用的方法。^①虽然有较为一致的切入角度即性别视角,但因文化背景、思想资源、理论研究和电影批评的出发点乃至立场的差异,中外与会学者在性别与华语电影的诸多问题上有不同的理解和认识。

① 性别批评与女性/女权主义批评的关系,国内论者们的意见不尽相同。有论者认为:“性别批评与女性主义批评既有联系又有区别,既相互交叉又互补又面貌各异。”见乔以钢、张磊《性别批评的构建及其基本特征》(《天津社会科学》2007年第4期);有论者认为:“女性主义和性别批评并不是两个同义词,也不是两个对立的概念,而是两个不同的但关系密切的概念。它们均对性、性别、性行为、语言和文学等进行研究,但对这些问题的解释有很大的不同。”见申富英《女性主义批评≠性别批评》(《解放军外国语学院学报》2005年第3期);与之不同,有论者认为女性主义批评就是性别批评,见王先需、胡亚敏主编《文学批评导引》(高等教育出版社2005年版,第196—215页)。就已有的性别理论发展与批评实践而言,性别批评还处于自身发展的初级阶段,虽然源自女性主义批评,但其内部的不少理论分支已超越了女性主义批评的疆界,突破女性主义批评与生俱来的局限,将对性别二元对立中的女性关注转向包含男女两性在内的整个社会历史文化场域中的“性别”问题,使其成为跨越性别、血统、种族、阶级等的具有多元色彩的理论批评方法。用涵盖女性主义批评且理论视域更为开阔的性别批评来总括2008年南京“聚焦女性:性别与华语电影”国际学术会议的总体理论批评方法,显然要比理论“疆界”相对狭小的女性主义批评更有概括力也更为允当。

新启蒙主义与女性主义的交集。新启蒙主义兴盛于中国的后“文革”时期,旨在重启“五四”未竟之业,倡扬第二次启蒙。新启蒙主义以“人的解放”为核心,推崇个人主义和主体性,标举人权、自由和民主,并以之为思想武器和最基本的价值评价尺度,对前社会主义时期的包括电影在内的中国当代文艺及之前的左翼文艺进行新的解读和批评。新启蒙主义也是本次会议部分与会者学者解读和批评华语电影性别问题的基本思想立场,董健教授即在大会主题发言中说:“以人的解放为核心的现代启蒙主义运动,在中国遭到了太多的曲折,在经济、政治、文化多方面均未得到自由、民主精神的洗礼,我们也许应该‘回到五四’,去完成我们在历史中应该完成的阶段。”而现代中国启蒙主义所遭遇到的“太多的曲折”之一,就是作为中国当代政治意识形态直接投射的当代“红色经典”叙事的反启蒙。就其女性描写而言,其最突出的反启蒙特征就是“‘非人化’与‘非女性化’同时完成”。面对包括女性问题在内的启蒙困局,中国女性主义批评是否超前和有效,就成了需要追问的问题。董健认为:“在中国社会还没有完全实现现代化,中国人还没有达到马克思所说的那种人类解放的前提下,中国妇女是否可能单独解放?中国女性和中国男性首先应该争取的是共同的人权和人的解放,如果大家的‘人’的权利还没有争取到,单独去争取女性的权利又怎么可能呢?”因此,“在目前的中国,真正推行、实践西方后现代女性主义的文学艺术,无疑还是有些奢侈的”。不少与会学者也都在会议发言中表述了与之较为一致的思想。吕效平就很明确地说:“在中国电影中,反抗男权社会的‘女性’主义问题还没有浮出水面,先于‘女性’主义的,应当是反抗‘爱国主义’的‘个人’主义。”王彬彬认为,女性主义是一种假说,是人类理性的傲慢,不可能成为理论。陆炜认为,女性主义对影片的解读,只关注其中的性别问题,忽略了其它更为重要的问题。这些基于启蒙主义立场的对女性主义的质疑,激起了持不同学术观点的与会学者特别是女性学者的热烈讨论,同时也引

起了对女性主义批评自身的理论反思,由此牵引出的理论问题是多方面的。

中国女性主义电影批评在本次性别与华语电影会议中表现出多元化的特点,这是其自身发展衍化的一次较为集中的呈现。包括女性主义电影批评在内的中国女性主义批评的历史缘起、理论背景与发展过程中的内部衍化,颇为复杂。就中国女性主义批评的历史缘起而言,虽然西方女性主义批评理论的译介是其开启生发的理论之源,但20世纪70年代末至80年代的新启蒙运动则是其最直接的孕育者与催生者,并使其成为重要的组成部分。传统女性主义批评是在以启蒙、理性、自由为核心价值理念的现代主义思潮推动下出现的,以之为理论之源的中国女性主义批评因此与新启蒙主义的价值诉求有着内在的一致性。不同的是,在将前社会主义时期的集权主义政治及其现代性实践看成是封建专制文化的当代变种并予以批判的同时,女性主义批评比一般的启蒙话语多了一个考量角度,即性别差异,由此形成批评的“双重性”特点,即批判封建专制文化与“父权文化”、张扬“人性”与“女性”、要求政治经济平等与性别平等、重建主体意识与女性意识等等,总是双双并举。在20余年的历史演进中,中国女性主义批评内部已经发生了明显的分化。使其产生分化的原因主要有三个方面:其一、作为理论之源的西方女性主义,不仅流派林立,而且都处在自身的不断发展演进之中,有的甚至已陷入难解的理论困局;其二、中国社会的现代转型不断加速,新启蒙主义所诉求的个人主义、民主政治虽然至今未能如其所愿,但其召唤的“现代”则已开始显现于1990年代之后的市场主体的新自由主义选择。问题是,作为新启蒙运动的结果,不断加速的市场化、城市化和全球化在让中国经济快速增长的同时,却带来了中国社会的贫富分化、阶级分化和社会公平与正义的缺失,背离了新启蒙的初衷。不止如此,强权政治还与市场资本主义加紧结盟,形成了不同于新启蒙时代的文化话语霸权,“启蒙”已然成了一种边缘话语;

其三、1990年代以来中国电影的商业化,不仅使新启蒙主义失去了曾经拥有的话语空间,而且将女性主义悄然改变成为赚取商业利润的“视听奇观”,使其走向自身价值诉求的反面。中国女性主义电影批评由此而产生的分化,虽然未能形成所谓的批评流派,但若稍加规整,几种主要批评流向还是清晰可辨的,即基于精神分析理论的女性主义电影批评、启蒙主义的女性主义电影批评和新左翼的女性主义电影批评(或曰“马克思主义的女性主义批评”)。在本次会议上,这几种女性主义电影批评流向都存在,而以前两种最为突出。

基于精神分析理论的女性主义电影批评,是本次会议不少与会学者特别是女性学者所运用的主要批评方法。其以精神分析为理论基础,但并不局限于此,语言学、结构主义、叙事学、符号学、“表演研究”、社会学等等都成为被参照借用的理论,从而呈现出多种分析理论融通并用的特征。就其批评研究的内容和范围而言,广泛地涉及到华语电影中的“女性的电影与电影中的女性”等多个方面:其一、“女性作者批评”,赵卫防的《唐书璇:香港电影中的“女性作者”》、罗卡的《追寻电影先驱伍锦霞》、何雪英的《作为电影制片人的王汉伦和杨耐梅的研究》等论文,对中国电影史上不太为人所知或逐渐被人遗忘的女性电影作者及其电影作品进行了发掘和清理;杨慧的《论李玉三部影片中性话语的性别政治意义》、柯倩婷的《记录基层妇女的历史》等论文对当下“热点”女性导演和独立电影女性导演进行了跟踪研究和评析;宋家玲和刘硕的《清丽而越轨的笔致》、黄玉珊的《九十年代以后台湾女性影像之发展》等论文探析了大陆和港台等地女性导演群体的创作历史及其女性意识表达。其二、女性电影创作的心理动力学研究,如荒林的《性力与生殖力的叙事角逐:华文电影中男女导演对女性身体的不同想象》等论文,对男女导演对女性身体的不同想象进行了深入的剖析。其三、女性明星研究与批评,陈犀禾等的《灵与肉的重新建构:身体,表演,及其他》、周慧玲的《不只是表演:明星工业、华语电

影之性别辩证与表演研究》等论文对由章子怡、张国荣等演员本人及其银幕角色、人格面具和明星形象等构成的明星现象进行了颇具新意的分析。其四、女性形象研究与批评,刘俊的《变化中的女性意识:台湾新电影中的女性形象》、陈惠芬的《体育之外:〈体育皇后〉的都市和性别叙事》、朱洁的《新世纪以来大陆艺术电影创作中的女性形象透视》等论文,分析了中国大陆和台湾不同历史时期男权社会电影文本对女性形象的冷落、歪曲和虚假化等问题。其五、对华语电影的意旨系统的性别研究,如游静的《香港电影中的女性在哪里?》、张时民的《菲勒斯的原罪》、张念的《性别政治的影像表达》等论文。其六、对华语电影的身体叙事与作者的性别立场之关系研究,如胡志毅的《身体、性别与欲望的空间》、马姝的《欲望·身体·叙事》、潘国美的《〈喜盈门〉的表层女性叙事与深层价值结构的自我颠覆》等论文。在如此多方面的具体研究中,华语电影中的性别问题被置入诸如男性/女性、看/被看、窥视癖/裸露癖、自然论/建构论等二元对立的框架之中,以解构的利器,向“父权意识”、“中心”、“权威”、“宏大叙事”等等挑战,使沉寂的重新浮出“历史地表”,使被遮蔽的得以敞亮,使“不可见”的变得“可见”,这类女性主义电影研究与批评因此有了不可忽视的理论意义。

启蒙主义的女性主义电影批评在理论方法、研究领域和批评对象等方面,与上述基于精神分析理论的女性主义电影批评并没有什么不同,二者也没有绝然的界限,区别在于价值取向上的偏重。启蒙主义的女性主义电影批评在价值取向上,虽然也一样地强调相对于男性的女性的权利,但价值诉求的重点在“人性”、“女性”和“个性”的多重“觉醒”或重塑上,旨在将华语电影银幕上下女性从其遭遇的“双重缺席”即作为“人”的缺席与作为“女人”的缺席中“拯救”出来,或曰在政治经济的“被解放”之后重新施以思想文化的启蒙,使其获得被本质化的“女性意识”。这是新启蒙话语在当下女性主义电影批评中的历史延伸。在本次会议上,启蒙主义的女性主义电影批评对性别与

华语电影的有关问题的探讨也是多方面的：其一、对左翼电影中的性别问题进行研究与批评，杨弋枢的《三十年代的女性再现：重读〈神女〉和〈新女性〉》、葛飞的《革命伦理中的“他”与“她”的历史》等论文，对左翼电影革命话语中隐藏的父权意识对女性构成新的压制进行了剖析，认为有着明确政治诉求的左翼电影，虽然以女性解放为己任，但也存在性别无意识的压抑与困扰，真正的女性声音和经验也因此无法得以书写。其二、对“十七年电影”和“文革电影”中的性别问题进行研究和批评，洪宏的《女性镜像与当代中国大陆的意识形态变迁》、吴菁的《文本裂隙与符号暴动》、段运东的《政治话语下的他者想象》、陈吉德的《从“三无”到“三有”》、胡文谦的《战争与爱情的“双性同体”叙事》、李江杰的《样板戏电影：女性意识的缺失与变异》等论文，对前社会主义时期电影中的政治话语（如阶级斗争、民族解放、革命专政等）作为一种新的父权话语所导致的女性意识的缺失与变异进行剖析和批判，从而证明“女性意识”再次启蒙的重要性。其三、对中国后“文革”时期电影中的性别问题进行研究与批评，如陈婕的《伦理绝境中的女性选择》、王咏的《公共领域：女性的解放途径？》等论文。这些研究和批评，将中国特定历史阶段的政治威权与新兴资本势力作为对女性的压迫性力量置于被解构和批判的位置上，强调个人主义的女性主义的意义与价值。对民主精神还需不断增进的当下中国政治现实而言，启蒙主义的女性主义电影批评有其不可或缺的理论意义与现实批判意义；对新兴资本势力及其与强权政治结盟所形成的新的父权体制的批判而言，则在“启蒙”之外尚需重新引入更有力的思想批判武器，即马克思主义。作为中国女性主义电影批评的先行者之一的戴锦华早在上个世纪末就表达了自己重返马克思主义的新左翼立场：“重新回到马克思主义，而且不止是西方马克思主义，也包括经典马克思主义。”^①这当然不是她

① 戴锦华：《犹在镜中——戴锦华访谈录》，第42页，北京知识出版社1999年版。

一个人的声音。

新左翼的女性主义电影批评是对启蒙主义的女性主义电影批评的逆动与修正。同新启蒙话语一样,启蒙主义的女性主义电影批评刻意规避被视为“左”的或“极左”的中国式马克思主义话语,对作为其理论之源的西方女性主义中的马克思主义理论成分也予以有意的忽略。这样的规避与忽略,在中国“文革”结束之初的80年代是有其意义的,在当下中国则需要质疑并予以重新考量。随着中国社会现代转型的不断加速,中国的政治经济文化有了不同于前社会主义时期的质的变异,其最重大的变化之一就是市场化转型造成了中国社会的贫富分化与阶层分化,有违新启蒙初衷的缺乏公平与正义的阶级政治已成为当下中国社会不能回避的严酷现实。中国女性在现实中的命运与在华语电影中的命运,都发生了新的改变。就电影而言,有两种变化是非常明显的,其一是女性在“后革命”时代日益被景观化、欲望化,成为新兴资本势力刻意打造的“看点”与“卖点”,即使是试图保留一些“女性意识”的“女性电影”也拗不过新兴资本要赚取更大利润的冲动。对此,著名导演黄蜀芹就有痛切的体认,她在本次会议的主题发言《中国当代女性导演的艺术追求和生存景况》中说,中国现在是市场经济时代,市场经济越是走向成熟,男性视角就越是稳固,“拍电影时一旦考虑市场和票房,艺术上的追求就要打些折扣,因此可以说,商业给女性导演带来的尴尬甚至比政治更加严重”。在中国社会全面商业化的环境下谈女性主义是一件奢侈而寂寞的事。其二是底层女性的被遮蔽、扭曲与“缺席”,“后革命”时代对底层女性投去关注之“一瞥”的电影是很稀少的,而从“新左翼”角度关注这类电影的女性主义电影批评则更是少之又少。在本次会议上,这样的声音虽然也很微弱,但毕竟有了不一样的表达。一些与会学者对中国底层女性在银幕上下的命运给予了深深的理论关切,如曾撰文表示“我是女性,但不主义”的崔卫平就在会议发言中以《立春》为例论述了在“理想”和世俗间挣扎的女

性们的生存困境。也有一些不回避“阶级话语”关注底层女性命运的论文,如柯倩婷的《记录基层妇女的历史》、路璐的《性别·阶层·女性神话》、吴迪的《困境突围》等论文,分别对艾晓明导演的《中原纪事》和《关爱之家》、刘冰鉴导演的《哭泣的女人》、李玉导演的《苹果》等电影作了具有“新左翼”色彩的专论。吴迪在她的论文中就很明确地说:“在中国的社会环境下,讨论妇女处境问题时我们就要从两方面出发,并且不可偏废:一是将妇女问题同中国实际的社会环境联系起来,看到妇女问题同阶级/阶层问题的同质性;二是避免以阶级/阶层的讨论来遮蔽妇女问题的特殊性,不可将男权制度对女性的压迫与阶级/阶层问题混为一谈。在影片《苹果》中,两个主要女性苹果和王梅的处境我们要一分为二地来看待,虽然同样身为被压迫的女性,王梅相对于苹果来说仍旧是优势阶级,在王梅重建女性地位失败的悲剧背后,还隐藏着女性群体内部以王梅为代表的上层阶级对以苹果为代表的下层阶级的欺压。”这几位青年女性学者的论述,虽然还不能说是熟练精到的马克思主义式的分析,但至少有了这样一种理论努力的意愿,表现出了不多见的理论锐气,是值得特别关注的一种新趋向。

中国女性主义电影批评所面对的批评对象与所处的时代语境是非常复杂的,而在复杂语境中求生存求发展的中国女性主义电影批评,已经走出了杨远婴在上个世纪90年代初所描述的“襁褓期”^①,有了自身理论建构与批评实践的长足进步,本次会议可以说是这种进步的一次集中展示。问题也是存在的,譬如有些论文在征引西方女性主义电影理论文献时,不仅搬用其理论模式,而且袭用其基本观点,有“生涩”和“硬套”的现象。再譬如有些论文有不关痛痒的理论言说兴趣,不仅已然“告别启蒙”,而且较少真切的“现实关怀”,对中国女性特别是社会下层女性当下的生存境遇很漠然,弱化了女性主义电影批评与生

① 杨远婴:《女权主义与中国女性电影》,《当代电影》1990年第3期。

俱来的批判性,使自己的理论批评话语失掉了最起码的解释能力与批评能力。这些都是目前还处在探索建构中的中国女性主义电影批评所显露出来的一些亟待修正的缺陷。由此而言,前述基于新启蒙立场的对女性主义的质疑,就不是没有道理的。

女性主义电影批评与性别批评的交集。女性主义批评与性别批评之间的界别与联系,国内学界在近几年才开始做相关的概念厘定和理论辨析,有论者将二者视为同一概念,因而将其等同看待;有更多论者将二者看成是既有联系又有区别的两种不同的理论批评,认为后起的性别批评是对女性主义批评的理论超越。每一种参与论辩的观点都有自己的拥趸,至今尚未有都能接受的理论界说。本文认为,性别批评虽然是晚近才出现的概念,但具有很大的包容性,凡是以性别理论为基础从性别角度进行的性别文化研究和批评,都可以纳入性别批评之中。换言之,性别批评作为广义的性别文化研究和批评,既可以涵容基于“女性立场”的女性主义电影批评,也可以指认所有无“性别立场”偏向的从性别角度进行的性别文化研究和批评。就本次会议而言,部分与会女性学者和绝大部分男性学者,虽然在研讨性别与华语电影问题时将焦点聚焦于女性,但他们并非“女性主义者”。他们将自己的学术传统和价值取向带进与华语电影有关的性别研究和批评领域,打破传统女性主义批评的二元对立思维模式,使研究对象从传统意义上的女性和女性电影拓展到整个社会历史文化场域中。具体而言,有六个突出的方面:其一、叙事文化批评与性别批评的交集,贾磊磊和胡辉的《女子献祭:中国影像叙事体系中的仪式原型》、虞吉的《原初探视:影像传奇叙事建构中的女性形象》等论文是这方面的代表。叙事文化批评是当前的热点,而从性别角度切入则颇富有理论意义,即如贾磊磊和胡辉在文章中所说:“站在性别批评的立场上分析当代中国影像叙事体中的思想轨迹,寻找那些在流动的影像背后蛰伏的力量是如何左右着影像巨流的性别方向、

如何改变并且决定了我们对一部作品以及其中人物的好恶、如何使我们向一个本来并不认识的文化形象逐渐认同,是一件颇有意义而又富于挑战的事。”其二、社会历史文化批评与性别批评的交集,丁亚平的《遮掩、表达与大叙述下的小故事》、周星的《中国电影中的女性银幕角色演变研究》、丁珊珊的《论“满映”的女性形象与女明星的塑形》等论文是这方面的代表。这类研究有着深厚的理论根基与宏阔的理论视野,如在分析“中国电影女性社会形象,为什么很少被扭曲成为妖艳的、危险的荡妇形象,很少纯为讨好观众感官之快?为什么不是被塑造成温柔、善良的母亲或妻子形象,就是成为一种革命的野猫、拨开生活迷雾的辣女人”等问题时,丁亚平就在文章中特别指出:“银幕内外的电影人物作为建立在时代社会发展的相对和模糊性之上的文化、生活、时代的样板,牵涉到教育、社会和政治过程,反映与女性不同的特质与情状的深入阐释,经历伦理觉醒、娱乐教化与左翼共名三个阶段,蕴示女性性别及与自己相反的‘他者’身份的建构,在遮掩与表达、叙述与批判中不断前行,从而建立一种新的较为独特的艺术和文化叙述的传统。”其三、新启蒙话语与性别批评的交集,董健的《“非人化”与“非女性化”同时完成》、吕效平的《“女性”的缺席与“个人”的缺席》、王彬彬的《禁欲时代的情色》、陆炜的《论电影〈人·鬼·情〉的女性主义意义》、李兴阳的《时代的声音与女性的声音》、何成洲的《性别与中国电影》、康尔的《烈女追日还是飞蛾扑火?》等论文是这方面的代表。这类研究和批评特别注重张扬新启蒙精神。其四、女性文化身份及其认同问题研究,如朱丽丽和祁林的《爱在他乡的季节》、孙慰川和覃端的《论张婉婷电影的文化乡愁与国族认同》、肖宝凤的《历史、空间与叙述策略》等论文。其五、性别互文性与跨性别研究,如李二仕的《雌雄同体:华语电影中的跨性别研究》、张谦和沈庆斌的《论李安电影的性别互文性》、罗良清的《李安电影中的身体美学》、张黎呐的《性的释放、同性情欲的张扬与女性身体主权的驾驭》等论文。其六、

对中国电影理论批评中的性别批评理论资源进行挖掘,如胡克的《中国早期电影论述中的视觉快感》论述了中国早期电影理论与批评中与西方女性主义电影理论相对应的视觉快感现象。性别批评的理论视阈虽然还只是初步展开,但已显露了其独特性和有效性,达到了一定的理论高度、深度和广度,本次会议可以说是中国电影艺术领域性别批评发展成就的一次集中展示。

跨文化研究与性别批评的交集。玛丽·安·多恩(Mary Ann Doane)、伊·安·卡普兰(E. Ann Kaplan)等美国著名女性主义学者的与会,有着特别的意义。上个世纪80年代,她们应邀访问中国并展开学术活动,给中国送来了“美国学派”的女性主义,直接推动了中国女性主义批评的发生与发展,她们的女性主义批评文章也是中国女性主义批评征引的重要理论资源。在本次会议上,玛丽·安·多恩作了题为《跨文化语境下的女性面孔、城市风景和现代性》的主题报告,从三十年代上海左翼电影中的女性面孔特写中解读现代性、新女性与都市空间的关系,探究阶级、明星制度等深层文化信息。伊·安·卡普兰的《情绪记忆、主体性和电影技术》、鲁晓鹏(Sheldon Lu)的《空间,流动性,现代性:华语电影中的妓女形象》、E. K. 谭(E. K. Tan)的《欲望、再现和主体性》等论文,也都从“现代性”和“主体性”角度讨论华语电影中的女性问题。“现代性”、“主体性”等之所以成为美国学者讨论性别与华语电影问题的关键词,这与他们对中国现当代社会历史发展阶段的文化定位有关,如伊·安·卡普兰曾撰文说,“从西方的观点看来,中国仍然是一个前现代化的国家”,与美国的“现代”和“后现代”有着显见的历史阶段性差别,在西方女权主义者“把消除资产阶级的资本主义所提供的主体性作为最终目标,并且无论如何已开始看到资产阶级的资本主义把自己变为后现代形式”的时候,“其它世界的国家如中国则开始走向一种现代主义的女权主义”,“她们渴望我们视之为资产阶级的资本主义的主体性,渴望我们试图超越的现

代主义”^①。在本次会议上,卡普兰热情肯定中国正在发生的巨大变化,但这种变化依旧被看成是“现代”的。美籍华人女性学者王玲珍的《董克娜〈昆仑山上的一棵草〉中的镜像缝合与女性细节:再看社会主义时期的主流影片》、张京媛的《徐静蕾与她的三部电影》、崔淑琴的《来自边缘的话语:近期中国女性电影制作》等论文,也都论述了中国女性电影中的女性主体性、女性意识与现代性等问题。王玲珍在论文中以董克娜导演的电影《昆仑山上的一棵草》为个案,对中国妇女在社会主义时期的艺术实践作出重新评价,论文一方面“详细说明主观电影手段和技巧如何在电影中应用来展示看似关联的主导话语间的差异和矛盾,同时阐述各异的、有性别差异的观点、理想、欲望以及彼此的协调”。这样的研究,有着颇为重要的理论意义与方法论意义。中国大陆学者董晓的《女性权利的畸形膨胀与女性意识的缺失》对前苏联电影与中国前社会主义电影的影响关系、王音洁的《反写的中国,反写的“民族志”》对李安电影重写西方文化等都有跨文化视角的深入讨论。尽管“跨文化分析是困难的、充满危险的”^②,但如伊丽莎白·韦德在开幕致辞中所说,在全球化日趋剧烈的时代,这样的跨文化研究不仅是十分必要的,而且也是极为“有趣而又有启发性”的。

跨媒介研究与性别批评的交集。美籍华人学者张英进的《从文字到影像的性别与流派:张爱玲》、中国大陆学者包兆会的《媒介·性别·叙事》、秦立彦的《跨文化重写中的性别策略》、庄若江的《女性形象的颠覆与重构》、屈雅红的《影片〈暖〉的女性主义分析》等论文,都对从小说到电影改编的媒介转换中的性别意识及其表达变异问题进行了别开生面的讨论。张英进在比较张爱玲的小说创作与电影创作的异同时,发现并提出了媒介对于艺术形态及艺术创作的影响等极有理论价值的问题。包兆会也有新的发现,他在论文中提出:“一部好的文学

①② [美]E·安·卡普兰:《令人困惑的跨文化分析:近期中国电影中妇女的地位》,尹尧译,《当代电影》1991年第1期。

作品,和经由这部作品改编的电影,各自都有其魅力的地方,双方也有各自互相不能抵达的地方。”跨媒介研究与性别批评的交集,拓展了二者的理论研究空间。

跨文化、跨性别与跨媒介的性别与华语电影研究和批评,是本次会议的突出特点。中国女性主义电影批评不仅与作为理论资源的西方女性主义有了一次划时代的直接交流和碰撞,而且对自身 20 余年的发展及其向性别批评的理论跨越作了一次集中的展示。本次会议不仅对华语电影有了不少新的发现和认识,而且在性别批评方法上也有新的发展和突破,为华语电影研究和性别批评二者都开辟了新的发展路向。

(作者单位:南京大学文学院戏剧影视艺术系)

附录

中文版“聚焦女性：性别与华语电影” 国际学术会议论文选集编选说明

“聚焦女性：性别与华语电影”国际学术研讨会于2008年6月26日至28日在南京华东饭店召开。会议由南京大学文学院（戏剧影视艺术系）、南京大学中国现代文学研究中心、南京大学人文社会科学高级研究院与美国布朗大学东亚系及Pembroke性别研究中心联合举办。来自电影学、文学、戏剧学、社会学、传播学、哲学等不同学科背景的海内外专家学者及电影创作者130余人参加了会议。会议举办单位协商决定由南京大学文学院戏剧影视艺术系和美国布朗大学东亚系及Pembroke性别研究中心分别编选出版中文版会议论文选集和英文版会议论文选集，两个版本的选文不重复。这里就中文版会议论文选集的编选作如下说明：

一、中文版会议论文选集从收到的会议论文中选编了36篇，英文版会议论文选集从收到的会议论文中选编了28篇（详见本书附录英文版“聚焦女性：性别与华语电影”国际学术会议论文选集目录，具体篇目及数量以正式出版物为准）。因中文版和英文版的会议论文选本容量都有限，已收到的部分会议论文未能入选，在此深表歉意。

二、中文版会议论文选集设计了七个单元，单元题目为编者所加，归入各个单元的会议论文大都不止符合一个单元题目所示之意，选入某一特定单元时主要注重其与该单元相契合的某一个方面。

三、本着“文责自负”的原则，编选时没有对所选论文作任

何与意义表达有关的修改,但对明显的文字错讹和标点符号误用等作了必要的校正。

四、论文格式依照论文选集所要求的形式作了统一的改动。

五、注释统一改为格式相同的脚注。

英文版“聚焦女性：性别与华语电影” 国际学术会议论文选集目录

说明：这里所附英文版“聚焦女性：性别与华语电影”国际学术会议论文选集目录，为美国布朗大学东亚系及 Pembroke 性别研究中心编选的初选目录，正式目录以美国哥伦比亚大学出版社出版的该书为准，此处列目仅供参考。

Engendering Cinema: Chinese Women Filmmakers Inside and Outside China

Volume One

Contents

Introduction

Lingzhen Wang

The Female Auteur, the Female Imagination, and Female Desire in Chinese Cinema

Socialist Cinema and the Female Authorship: Imaginary Suture and Domestic Details in Dong Kena's *Small Grass Grows on the Kunlun Mountain*

——Lingzhen Wang, Brown University

Women's Cinema in Taiwan since the 1990s

——Yushan Huang, Taiwan National University of the Arts

——Translated by Robin Visser, University of North Carolina

Affect, Memory, and Trauma Past Tense in Hu Mei's *Army Nurse* (1984) and Xu Jinglei's *Letter from an Unknown Woman* (2004)

——E. Ann Kaplan, Stony Brook University

The Visual Subject and Feminist Cinema

The Voice of History and the Voice of Women: A Study of Huang Shuqin's Women's Films

——Xingyang Li, Nanjing University

——Translated by Tom Moran, Middlebury College

Feminine Subjectivity as Counter-cinema Strategy; Films by Fifth-Generation Women Directors

—S. Louisa Wei, City University of Hong Kong

From Mao's 'Continuous Revolution' to Ning Ying's *Perpetual Motion*; Sexual Politics and Chinese Women at Middle Age

—Gina Marchetti, University of Hong Kong

The Search for Female Sexuality and the Negotiation with Feminism; Li Yu's Film Trilogy

—Cui Shuqin, Bowdoin College

Female Writing, Performance, and Issues of Cinematic Agency

To Write or to Act, That Is the Question; 1920s to 30s Shanghai Actress-Writers and the Death of the "New Woman"

—Yiman Wang, University of California, Santa Cruz

Gender, Genre, and Performance in Eileen Chang's Films; Equivocal Contrasts across the Print - Screen Divide

—Yingjin Zhang, University of California, San Diego

Zhu Tianwen and the *Sotto Voce* of Feminine Expression in the Films of Hou Hsiao-hsien

—Christopher Lupke, Washington State University

Xu Jinglei and Her Three Films

—Jingyuan Zhang, Georgetown University

The Transnational and Transcultural Practice of Gender and Cinema

In Search of Esther Eng; Boundary-Crossing Pioneer in Chinese-Language Film-making

—Law Kar, Hong Kong Film Archive

—Translated by Chris Tong, UC Davis

Transpacific Waves in a Global Sea; Mabel Cheung Yuen-Ting's Cinematic Archive

—Staci Ford, University of Hong Kong

Filming One's Way Home; Clara Law's Letters to Oz

—Shen Shiao-Ying, National Taiwan University

Cultural Geography of the Heart; Sylvia Chang's Transnational Melodrama Films

—Zhang Zhen, New York University

Volume Two

Contents

Gender, Urban Modernity, and Chinese Cinema

The Female Face, the Cityscape, and Modernity in a Transcultural Context

——Mary Ann Doane, Brown University

Space, Mobility, Modernity: The Figure of the Prostitute in Chinese-Language Cinema

——Sheldon Lu, University of California, Davis

The Narration of Gender and the City in *Queen of Sports*

——Huifen Chen, Shanghai Academy of Social Sciences

Performance, the Body, and Gender Politics

Acting and Beyond: Star Process, Gender Politics, and Body Performance in the Case of Leslie Cheung

——Katherine Hui-ling Chou

Gaze, Performativity, and Gender Trouble in *Farewell My Concubine*

——Chengzhou He, Nanjing University

Chinese Women, Socialist Cinema, and Beyond

From Traitors to Women Heroines: Operatic Drama and Films in Turbulent Times

——Chen Xiaomei, University of California, Davis

Model Operas for Constructing Ideal Revolutionary Women

——Bai Di

The Erotica of a Repressive Era: Images of Female Spies in “Red Cinema”

——Wang Bingbing, Nanjing University

From Mao's ‘Continuous Revolution’ to Ning Ying's *Perpetual Motion*: Sexual Politics and Chinese Women at Middle Age

——Gina Marchetti

Transnational Gender (Re)Configurations and Transcultural Intertextuality

Gender Strategies in Transcultural Palimpsests: Adaptations of Foreign Literature in the Republican Period

——Liyan Qin, Beijing University

Envisioning Liberty and Equality: The Impact of Red Women in Soviet Films on Chinese Women in the 1950s

——Yan Li, Northeastern University

Desire, Repetition, Subjectivity: The Unknown Woman as Phallic Signifier in Xu Jinglei's Meta-Adaptation of *A Letter from an Unknown Woman*

——E. K. Tan, State University of New York at Stony Brook